L'Écriture du tragique dans 'Les chemins qui montent' de Mouloud Feraoun

Youcef Kadim

▶ **To cite this version:**

Youcef Kadim. L'Écriture du tragique dans 'Les chemins qui montent' de Mouloud Feraoun. Linguistique. 2008. dumas-00605310

HAL Id: dumas-00605310

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00605310v1

Submitted on 1 Jul 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE DE BEJAIA / ABDARRAHMANE MIRA

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Département de Français
Ecole Doctorale de Français

L'Ecriture du tragique dans *Les chemins qui montent* de Mouloud Feraoun

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magister dans l'option : Science des textes littéraires

Sous la direction du : **Présenté par :**
Prof. Lise DUMASY **M. KADIM Youcef**

Année universitaire 2007/2008

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

***Sommaire*……...1**

***INTRODUCTION GENERALE*……4**

***Chapitre 01 : LA LITTERATURE ET LE TRAGIQUE*……...13**

Introduction…….... 14
1La tragédie……..15
1.1. La tragédie antique……15
1.2. La tragédie classique……..19
1.3. De la tragédie au tragique……..20
2. Qu'est-ce que le tragique ?.....22
3. Le tragique romanesque……...24
3. Les structures de l'écriture du tragique……...26
4. Le tragique dans la littérature maghrébine……..30
4.1. De l'ethnographique au tragique……..30
4.2. Quête identitaire et acculturation……...32
4.3. La Religion.……....34
4.4. Terre et Cité et l'impossible harmonie……..35
Conclusion……...39

***Chapitre02 : ETUDE DES STRUCTURES DE L'ECRITURE TRAGIQUE*……..40**

Introduction.……..41
I Un tragique antique……..…..43
1. La culpabilité tragique……..43
1.1. La faute tragique……43
1.1.1. De la faute originelle……43
1.1.3. De Mme Bovary à Ouiza…….45
1.1.2. La faute des pères…….47
2.1. L'homme coupable et innocent……..48
2.1.1. La jalousie……48
2.1.2. De l'innocence à la culpabilité ……49
2.1.3. Faillibilité et inconscience……...51
3.1. La démesure……..52
3.1.1. Apollon et Dionysos……53
3.1.2. Quête d'absolu…….55

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

3.1.3. Beauté démesurée……57
3.1.4. Transgressions du sacré……...59
2. De l'éros au revirement……...61
2.1. L'éros tragique……..61
2.1.1. Le coup de foudre.....62
2.1.2 . La scène érotique……64
2.1.3. L'éros rétrospectif…….67
2.2. La fatalité tragique…….……69
2.2.1. Le fatum…….69
2.2.2. Prédestination au malheur……...69
3.1. Le revirement tragique……...73
3.1.1. De l'ignorance à la reconnaissance……74
II. Un tragique moderne……76
1. une transcendance sociohistorique……..76
1.1. Détour par l'histoire……...78
1.1.1. Précarité sociale……..78
1.1.2. L'émigration……80
1.1.3. Et un titre métaphorique…….84
2.1. Une fatalité sociale ……86
2.1.1. Le code de l'honneur……...88
2.1.2. Le tragique c'est les autres……...89
2.1.3. La fatalité en mots……92
2.3. Une double identité…….……93
2.3.1. Déchirement tragique…….....93
2.3.2. L'ambiguïté tragique……....96
2.3.3. De l'ambiguïté tragique à la crise du langage……..98
2.3.3.1. Le dilemme……..99
2.3.3.2. La division…….……101
2. Le tragique moderne et sa thématique ……102
2.1. La solitude……..102
2.2. Désespoir et mélancolie……...105
2.3. Plainte et utopique rédemption……...108

Conclusion……111
***Chapitre03 : ESTHETIQUE ET MISE EN RECIT TRAGIQUE*……113**
Introduction……..114
I. Une intrigue tragique……...116
1. Etude de l'intrigue du roman.……116
2. Mise en intrigue tragique……..117
3. Analyse sémiologique de l'intrigue du roman.……..118
3.1. Etude du schéma actantiel de l'intrigue……119
3.2. Triangle conflictuel……123
3.3. Triangle psycho socio idéologique……..125

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

II. Eléments de dramatisation du récit tragique……..127
1. Une structure dramatique……127
1.1. Début *in medias res*.……..*127*
1.2. D'une tension dramatique à une intensité tragique…….....130
1.3. Un récit pathétique ……..132
2. Etude narratologique ……...135
2.1. Une structure polyphonique……135
2.2. Une narration analeptique……138
2.3. Le retour du chœur tragique……141

3. La spatiotemporalité……..142
3.1. L'espace tragique, de la clôture au conflit……142
3.2. Etirement du temps et restriction de l'espace……..144
3.3. Espace tragique, espace circulaire……....144
Conclusion……147
CONCLUSION GENERALE……148

Bibliographie ……...151

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Introduction générale

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Introduction générale

Le Maghreb fut depuis la nuit des temps un carrefour important où se joignaient et s'entrechoquaient des civilisations qui ont marqué de leur empreinte l'Histoire de l'humanité. De la civilisation égyptienne à celle de la Grèce ancienne, en passant par Rome et Carthage, et de la civilisation musulmane jusqu'à la France coloniale ; tous ces foyers de la civilisation ont façonné et modelé le Maghreb et l'homme maghrébin. Ce dernier est devenu un être synthétique, un homme pluriel, résultat de cette présence millénaire ; de ce concentré culturel, il synthétise ce métissage ethnoculturel.

Comment dans ce cas nier la richesse culturelle du Maghreb et de l'homme maghrébin ? Ce dernier en plus de sa spécificité berbère, y est aussi dépositaire d'un héritage culturel millénaire. L'écrivain maghrébin pour sa part porte en lui cet héritage si bien qu'on voit, au vingtième siècle, sous sa plume jaillir l'expression d'un genre millénaire qui est celui du tragique. Toute la Méditerranée a connu le rayonnement de la culture grecque antique. Et le genre tragique qui a vu le jour au quatrième siècle av. J.C en Grèce s'avère être partagé par l'ensemble de la méditerranée et du Maghreb notamment. Cependant on ne peut passer sous silence l'influence de la littérature occidentale et française en particulier sur la littérature maghrébine. Dans cette perspective la tragédie classique française est, à notre humble avis, un véritable gisement d'où s'inspire le tragique maghrébin.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Dans ce modeste mémoire de magistère on projette de retracer l'écriture du tragique dans une œuvre du vingtième siècle, celle de Mouloud Feraoun *Les Chemins qui montent* [1] en l'occurrence. Cependant avant d'aborder notre corpus et son caractère tragique il faudrait au préalable situer cette œuvre dans la littérature algérienne de langue française.

Jean Dejeux a procédé à une délimitation temporelle des différentes périodes qu'a connues la littérature algérienne de langue française, la première période qui s'étale du début du vingtième siècle jusqu'à 1950 est celle de l'acculturation et du mimétisme[2]. La période qui nous intéresse le plus car sa production littéraire est plus riche est celle qui s'étale entre 1950 et 1956. La littérature de cette époque a eu le mérite de dévoiler le malaise[3]qui sévissait depuis bien longtemps. Les séquelles laissées par la deuxième guerre mondiale et la grande répression de Mai 1945 demeurent des traumatismes trop proches et cruels pour qu'ils puissent être oubliés de sitôt. C'est pourquoi les écrivains de cette époque se sont levé tel un seul homme pour crier haut et fort la souffrance de tout un peuple.

Les échos de la décolonisation et de la montée du nationalisme dans divers pays du monde, avec la misère et l'appauvrissement du peuple algérien ont contribués à la sensibilisation de cette élite algérienne, à cet égard ces intellectuels semblaient se dirent : *« à défaut des armes prenons nos plumes... »*. Par conséquent, le problème de l'identité se posait avec acuité amenant ces intellectuels à méditer sur l'inévitable question : *« Qui suis-je ? »*. Lorsque la dignité de tout un peuple est bafouée, la revendication d'une patrie et d'une reconnaissance qui seront les prémices d'une indépendance, devient plus que légitime.

[1] FERAOUN Mouloud, *Les Chemins qui montent*, Le Seuil, 1957.

[2] DEJEUX Jean, *La littérature algérienne contemporaine*. Paris, PUF.,p. 58.
[3] DEJEUX Jean,*op.cit*., p. 58.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Cette nouvelle attitude adoptée par les écrivains algériens dont Feraoun faisait partie, s'oppose radicalement à celle des écrivains de l'Ecole d'Alger[1], cette génération a compris qu'on n'est jamais mieux défendu que par soi même d'où cette volonté de redorer le blason terni par les apôtres de l'Algérie française. Et de rectifier cette image dégradante sous laquelle la société algérienne fut peinte depuis des lustres.

De tous ces écrivains Feraoun est le plus populaire, de nombreux sondages l'attestent[2]. Son but initial était de prouver au monde et aux Français que *« les kabyles étaient des hommes comme les autres »*[3] dans le sens où il voulait éclaircir les zones d'ombre au sujet de son peuple, et par la même occasion, corriger les nombreux malentendus et autres préjugés, ces derniers sont souvent l'œuvre d'une littérature trop exotique voire fantaisiste dans ses descriptions relatives aux mœurs et traditions locales. Pour pouvoir comprendre l'œuvre feraounienne, il faudra connaître les deux dimensions constitutives de la personnalité de l'écrivain: Celle du fier montagnard et celle de l'humble instituteur.

Feraoun est à cet égard fier de son origine, de son village et de sa Kabylie natale si bien que son projet littéraire correspond à cette volonté de *« témoigner sur ces êtres, sur ce peuple auquel il appartenait »*[4] en d'autres termes de montrer au monde que les montagnards, les siens, valaient la peine d'être connus. Aussi Feraoun ne ménagera aucun effort dans le but d'universaliser la difficile condition de vivre des siens. De plus, il ne manquera pas de véhiculer, à travers ses œuvres les valeurs ancestrales de la Kabylie : du courage face à l'adversité à la résignation du montagnard, le code de l'honneur et surtout la générosité sont là quelques valeurs du terroir qui constituent sa fierté.

[1] *Ibid*., p. 59.
[2] *Ibid.*, p. 63.
[3] *Ibid*., p. 64.
[4] NACIB Youcef, *Mouloud Feraoun, ENAG* / Editions, 1983.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Sous cette dimension rustique de l'auteur, se cache son côté instituteur. Faut-il rappeler que Feraoun était l'un des rares indigènes ayant réussi leurs études. En décrochant cette bourse d'étude à l'Ecole Normale de Bouzareah, et par la suite le poste d'instituteur ; il a atteint, sans doute, son idéal, son objectif suprême dans la vie.

Notre corpus d'étude est le troisième roman de Mouloud Feraoun, *Les Chemins qui montent* ,qui est d'autre part la suite de *La Terre et le sang*[1]. Le roman qu'on tachera d'étudier a été écrit vraisemblablement entre 1953et 1956[2] et publié une année plus tard. Cette trilogie feraounienne comprend aussi *Le fils du pauvre*[3], ces trois romans sont considérés comme étant *« des romans ethnographiques »*[4] car ces œuvres répondent au souci majeur de Feraoun, qui est de faire connaître sa communauté aux Français. Ces œuvres ne peignent-elles pas à merveille la vie kabyle mieux que *« tous les manuels de la littérature ethnographique coloniale »*[5]. Cependant et comme on le soulignera ci-dessous dans « l'Etat de la question » les deux romans *La Terre et le sang* et *Les Chemins qui montent* sont également des romans à part entière, chargés de tragique. De plus le choix de ce roman est motivé par le fait qu'il présente les modalités et structures de l'écriture du tragique.

A travers œ roman, Feraoun témoigne non seulement : *« de la rude condition humaine dans la montagne »*[6] marquée par la guerre de libération, et d'une précarité sociale sans précédente mais il rend surtout compte du destin tragique des personnages de cette fiction qui symbolise la tragédie de tout un peuple.

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit*.
[2] BRADA.S, « *Enquêtes sur lignes* », Arts et Lettres, *El watan*, mai 2007.
[3] FERAOUN Mouloud, *Le fils du pauvre*, Paris, Le Seuil, 1954.
[4] NACIB Youcef, *op.cit*., p. 25.
[5] *Ibid*., p. 25.
[6] DEJEUX Jean, *op.cit*., p. 64.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Le résumé que nous proposons est emprunté au défunt professeur Kaddache qui dans la préface de *l'étique du journalisme*[1] écrit :

> Dehbia une jeune chrétienne amoureuse de la victime. Amer n'Amer, un jeune homme beau, généreux et ouvert sur les autres. Dehbia, convoité par Mokrane n'ait Slimane ; laid et méchant .La femme de ce dernier, Ouiza, amoureuse d'Amer n'Amer. Ce qui poussa Mokrane à violer Dehbia et tuer Amer n'Amer. Le frère de Mokrane garde champêtre annonce dans la presse la nouvelle de la mort de Amer n'Amer et conclut au suicide[2].

Ce résumé nous donne une idée précise sur les relations conflictuelles qu'entretiennent les personnages de ce roman. Il y a tous les ingrédients qui font de cette œuvre une œuvre tragique ou une tragédie romancée : la faute tragique, l'éros tragique, un destin tragique etc.

Le personnage principal du roman est Amer n'Amer, connu sous le diminutif kabyle : Amirouche, un jeune homme de vingt cinq ans. Fils unique d'un couple mixte, d'Amer Ou-Kaci son père mort avant sa naissance et de Marie, une Française que tout le monde au village appelle : « madame ». Le deuxième personnage clef de cette fiction est Dehbia, une belle et jeune cousine d'Amirouche dont il tomba fou amoureux dès leur première rencontre. Dehbia est la fille de Melha, avant leur venue à Ighil-Nezman elles vivaient au village des Ait Ouadhou, dans lequel la jeune fille avait reçu une éducation chrétienne. Elle partage plusieurs points communs avec Amirouche, en plus du fait qu'elle soit chrétienne. Ils sont tous les deux orphelins de pères. Cette différence à l'égard des autres villageois a vite déclenché une certaine solidarité qui a pris la forme d'un Amour-passion des plus intenses.

A ce stade de l'histoire le lecteur non avertie pourrait prendre le roman pour un conte de fées. Cependant la présence d'une tierce personne va vite dissiper l'ultime lueur d'espoir qui se profilait à l'horizon. C'est le personnage

[1] AKBAL Mehenni, *L'Ethique du journalisme*, ENAG/Editions, 2007.,p. 3.
[2] *Ibid.*

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

jaloux et plein de haine, Mokrane en l'occurrence, marié avec la belle Ouiza, qui aime aussi Amirouche. Mokrane feras tout pour empêcher cette union entre les deux amants tragiques. Aussi finira-t-il par violer Dehbia et assassiner Amirouche.

Cette fiction se présente en trois parties : la première partie intitulée *« la veillée »* présentée essentiellement par la voix de Dehbia, relate l'histoire de leur amour mais de l'extérieur c'est-à-dire les différentes péripéties de cette histoire avec la perspective particulière de Dehbia. La deuxième partie rétrospective est intitulée *« le journal »*, qui comme son nom l'indique raconte l'histoire de la vie d'Amirouche, composé notamment de douze chapitres qui correspondent aux douze nuits qu'il a passées à écrire ce journal.

Quant à la troisième partie et la plus courte est une courte chronique d'un journal de l'époque, écrite par Akli n'Ait- Slimane le frère de l'assassin et garde champêtre du village et dont le titre significatif *« Encore un suicide à Ighil-Nezman »* reflète sa partialité dans cette affaire du meurtre d'Amirouche.

L'écriture tragique est celle qui présente des personnages qui jouissent d'une certaine grandeur mais qui sont par ailleurs frappés par de grands malheurs et souffrent de conflits intérieurs graves et douloureux[1], tout en mettant en scène des personnages désespérés, qui sont déterminés par une fatalité qui les gouverne souverainement leur vies, et qui provoque une situation funeste sans issue, car le malheur est inévitable, et ce dernier se traduit souvent par la mort.

Par ailleurs, ce qui semble intéressant, c'est de pouvoir dissocier le registre tragique de la tragédie, car cette dernière n'est qu'un mode d'expression du tragique qui peut investir d'autres genres littéraires. Dés lors, un constat

[1] COULIBALY Adama, « le récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque ».http://www.refer.sn/ethiopiques/article.php3?id_article=67

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

s'impose, c'est que la tragédie s'est glissée dans le roman, et a pour ainsi, épousé une autre forme littéraire. A ce titre, les personnages du théâtre perdent de plus en plus le monopole du tragique et ce, au détriment des personnages du genre romanesque. Quand au héros tragique, ils ne sont plus les valeureux guerriers, et les puissants rois qui défièrent des dieux cruels. Désormais on assiste a une sorte de « démocratisation » de ceux –la qui depuis, sont issus du peuple. Toutefois il subsiste encore une certaine grandeur dans les personnages du roman, grandeur qui apparaît entre autres dans cette lutte contre le destin..

L'intérêt de notre étude est d'éclairer le fonctionnement de l'écriture tragique et d'étudier les deux formes du tragique antique et moderne qui se manifestent dans ce roman et de montrer à travers la jonction entre ces deux tragiques cette situation bloquée, sans issue, bref tragique des personnages de cette fiction.

Un nombre considérable de questions peuvent ainsi être posés telles que : pourquoi ces personnages tragiques sont-ils condamnés par une transcendance divine à un destin tragique ? Pourquoi le tragique s'exprime-t-il au moyen du roman ? La conjoncture sociohistorique est-elle tragique ? Et pourquoi le héros tragique est condamné dés le début du roman à une mort certaine ?

Par conséquent nous pourrons formuler notre problématique comme suit : comment le roman de Feraoun *Les Chemins qui montent* présente-t-il les structures de l'écriture tragique dont la source est à la fois antique et moderne ?

Nous chercherons la réponse à cette question en s'appuyant sur trois hypothèses qui sont notamment : le roman *Les Chemins qui montent* est tragique car il reprend les structures du tragique antique. La deuxième hypothèse est liée au tragique moderne qui serait le résultat d'un contexte sociohistorique tragique. Quant à notre troisième hypothèse nous soutenons que ce roman serait tragique

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

du point de vue esthétique dans la mesure où son récit présente des éléments de dramatisations.

Afin de bien mener notre analyse de l'Ecriture du Tragique dans *Les Chemins qui montent* de Mouloud Feraoun, nous serons amenés au préalable à choisir une méthodologie qui correspond aux objectifs que nous avons tracés. Aussi la grille d'analyse que nous appliquerons est pluridisciplinaire. Pour l'étude des structures du tragique nous comptons entre autres sur l'ouvrage critique *Sur Racine*[1] de Roland Barthes et sur une grille d'analyse structurale et psychanalytique.

Pour ce qui concerne l'étude du tragique moderne on prévoit de recourir à une analyse sociocritique pour voir si cette œuvre constitue la représentation d'un contexte sociohistorique tragique. En outre on aura aussi à compter sur une grille structurale et sémiologique dans la partie consacrée à l'étude de l'esthétique du récit tragique.

Pour ce qui concerne la démarche qu'on veut appliquer, nous comptons organiser ce modeste travail en trois chapitres. Le premier chapitre qu'on a intitulé *« La littérature et le Tragique »* est en réalité un état de la question dans lequel on s'efforcera de définir cette notion complexe qui est le tragique et d'expliciter ce passage de la tragédie vers le tragique, ensuite vers le tragique romanesque, et en même temps la manifestation de ce tragique dans la littérature maghrébine des années cinquante.

Dans le deuxième chapitre intitulé *« étude des structures de l'écriture tragique »* on se propose une étude détaillée des structures de l'écriture tragique du roman de Feraoun. Quant au dernier chapitre intitulé *« Esthétique et mise en récit tragique »* on compte étudier le récit tragique du roman *Les Chemins qui*

[1] BARTHES Roland, *Sur Racine*, Edition du Seuil, 1963.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

montent en se focalisant sur les éléments de dramatisation. Nous espérons grâce à cette démarche arriver à démontrer le caractère tragique de ce roman de Feraoun.

Chapitre I : La littérature et le tragique

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Chapitre I : La littérature et le tragique

Introduction :

La notion du tragique est l'une des notions littéraires les plus difficiles à définir et son utilisation d'une façon maladroite dans nos altercations quotidiennes ne fait qu'accentuer son ambiguïté sémantique. En effet, le mot tragique est souvent utilisé pour rendre compte d'une situation dont la mort s'impose comme un élément fondamental, à titre illustratif la presse écrite a souvent recours à ce genre de titres : accident tragique, mort tragique, ou vie tragique etc. Si ce genre de titres attire les lecteurs, cependant c'est au détriment du sens de la notion du tragique. L'emploi archaïque et inadéquat du mot tragique a comme conséquence la banalisation et surtout la confusion de cette notion avec d'autres notions.

Dés le départ, nous sommes confronté à un obstacle de taille qui est de déchiffrer l'énigme définitionnelle du tragique. En outre, la position qu'occupe le tragique qui est à mi-chemin entre les deux genres la tragédie et le roman ne peut

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

nous laisser indifférents et nous incite à méditer sur les rapports que peut entretenir le tragique avec ces deux genres littéraires.

Dans ce chapitre théorique qui est un état de la question, nous nous intéresserons de prime abord au genre de la tragédie. Ensuite, nous tenterons de définir la notion tant controversée du tragique et particulièrement du tragique romanesque. Puis nous serons amenés à donner un aperçu des structures de l'écriture tragique et en ayant comme référence principale l'ouvrage critique de Barthes[1]. Par la suite, nous nous intéresserons au tragique dans la littérature maghrébine et aux causes et conséquences du jaillissement du tragique dans cette même littérature.

[1] BARTHES Roland, *op.cit.*

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

1. La tragédie

1.1. La tragédie antique

De prime abord, intéressons nous à la tragédie grecque, ce genre dramatique est apparu vraisemblablement vers le 4 siècle av. J-C à Athènes. Selon l'étymologie du mot tragédie : *tragodia* viendrait de *« tragos »*qui signifie le bouc et *« odé »* qui veut dire chant. C'est donc le chant des hommes-boucs ou les *« trogodi »,* ces derniers chantent des liturgies en l'honneur du dieu Dionysos[1]. Ces célébrations accompagnaient les concours tragiques annuels qu'on organisait dans cette capitale grecque. La tragédie est née donc de la musique ou du moins des chants des chœurs tragiques et c'est la thèse héritée de la Tradition*: « cette tradition nous apprend [...] que la tragédie est issue du chœur tragique, et était à son origine chœur et rien que chœur »*[2]. C'est la thèse que soutient Nietzsche selon laquelle la tragédie descend de la musique et qu'elle est la synthèse et le résultat de l'opposition des deux entités que représente le dionysiaque et l'apollonien, en d'autres termes la tragédie est issue d'Apollon qui est le dieu de l'art plastique et de Dionysos qui est le dieu de l'art non plastique et de la musique, tout comme l'artiste tragique est l' *« artiste de l'ivresse et*

[1]TARDIOLI M, *Dictionnaire de la tragédie.* Http://www.ac-nancy-metz.fr/enseigne/lettres/langues anciennes/textes /dict-tragedie.htm.
[2] NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie,* Librairie Générale Française, 1994.p. 74.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

l'artiste du rêve »[1]**.** Les plus grands auteurs de la tragédie grecque : Eschyle, Euripide et Sophocle se sont inspirés de la mythologie grecque.

La tragédie est ainsi définie par Aristote dans sa *Poétique* comme étant :

> L'imitation d'une action de caractère élevée et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non en moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte opère la purgation propre à ses pareils émotions[2].

La tragédie est un genre dramatique et mimétique d'hommes de hautes valeurs morales ou de rang élevé. Ce qu'il faut comprendre par «action complète» c'est une action qui a un début, un milieu et une fin. Ensuite l'accent est mis sur l'étendu de la tragédie qui est limitée, la tragédie dure l'espace d'une révolution de soleil c'est-à-dire une journée. L 'étendue idéale d'une tragédie et celle qui rend possible une série d'événements qui se succèdent en respectant la vraisemblance et la nécessité et en réalisant le passage du héros d'une situation de bonheur à celle du malheur.

D'autre part Aristote distingue six parties constitutives de la tragédie, la première d'entre elles est *« l'ordonnance du spectacle »*[3]. Car ce sont les personnages , en action qui font l'imitation et par voie de conséquence ce sont eux qui assurent le spectacle .Aristote attacha une importance considérable *« à la plus importante de ces parties »*[4] qui est l'assemblage des actions accomplies ou la fable ,en ce sens la tragédie n'imite pas les hommes mais *« leurs actions, leurs vies »*[5]c'est-à-dire pour Aristote le bonheur et le malheur sont le résultat des actions des hommes, si bien qu'il ne peut y avoir de tragédie sans action. C'est pourquoi l'action est l'âme de la tragédie.

---

[1] NIETZSCHE Friedrich, *op.cit*.,p. 53.
[2] ARISTOTE, *La Poétique*, *Edition* des Belles Lettres, Paris, 1979, p. 36.
[3] ARISTOTE, *op.ci*t., p. 37.
[4] *Ibid*, p. 38.
[5] *Ibid*, p. 38.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Quant à «la pensée» qui est définie par Aristote comme *« tout ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose »*[1] toute la difficulté réside dans la faculté de trouver le langage adéquat tel que l'exige la situation du personnage dans la tragédie. Il s'agit notamment d'une certaine rhétorique appropriée à chaque situation discursive. Quant au «caractère » c'est *« ce qui nous fait dire des personnages en action qu'ils ont telle ou telle qualité »*[2]. Car il s'agit des actions des personnages tragiques ou comme l'exprime Aristote *« la ligne de conduite »*[3] qui donne aux spectateurs une idée sur leur caractères. L'autre composante principale de la tragédie antique est l'élocution qui est définie par Aristote comme *« l'assemblage des vers »*[4] . Quant à la dernière partie qui est «le chant» elle est le chant du chœur qui accompagne la représentation de toute tragédie antique.

Aristote a expliqué la notion de *«l'unité d'action»* en affirmant que contrairement à la vision de certains auteurs *« la fable n'est pas une [...] du fait qu'il n'y a qu'un héros [...] la vie de ce denier comprend une infinité d'événements qui ne forme pas une unité »*[5] c'est-à-dire que durant sa vie l'homme accomplit une multitude d'actions qui sont loin de constituer une unité d'action. La tragédie est un art d'imitation dans lequel *« l'unité d'imitation résulte de l'unité d'objet* »[6], il ajoute : *« l'histoire qui est représentation d'action doit l'être d'une action une et qui forme un tout »*[7]. L'action une signifie un tout qui possède un commencement, un milieu et une fin. La succession de ces trois parties est réglée par une nécessité logique et un ordre chronologique, c'est-à-dire pour qu'il y'ait unité d'action, les actions doivent respecter un enchaînement logique et chronologique.

[1] *Ibid*., p. 37.
[2] *Ibid*, p. 37.
[3] *Ibid*, p. 39.
[4] *Ibid*, p. 39.
[5] *Ibid*., p. 40.
[6] *Ibid*., p. 40.
[7] *Ibid*., p. 40.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Dans la définition donnée par Aristote de la tragédie, il fait allusion à la notion de la catharsis en soutenant notamment que la tragédie *« suscitant pitié et crainte opère la purgation propre à pareilles émotions »* ce qu'on doit comprendre par cette notion c'est l'effet que procure la tragédie sur les spectateurs, l'âme est troublée mais pour être ensuite apaisée. Il y a toujours cette envie d'éprouver des émotions telles que la pitié et la crainte. Or contrairement à la vie réelle, la tragédie nous donne l'occasion unique d'éprouver ces émotions sans dommage c'est-à-dire sans conséquences néfastes sur les spectateurs. Mieux encore ces émotions procurent pour l'âme une certaine catharsis ou une médication, c'est en somme comme joindre l'utile à l'agréable.

1.2. La tragédie classique

Au seizième siècle l'Europe a découvert des textes antiques comme *l'Art poétique* d'*Horace* et le théâtre de *Sénèque*. Dés lors La tragédie humaniste a connu un très grand succès dans la deuxième moitié du seizième siècle avec des tragédies telles que *Cléopâtre captive* d'Etienne Jodelle et *Abraham sacrifiant son fils* de Théodore de Bèze. Mais c'est au dix-septième siècle avec l'avènement du classicisme français que la tragédie classique a eu son âge d'or, s'inspirant de l'antiquité gréco-latine dont elle est l'héritière elle est selon le dictionnaire des littératures de langue française ***:***

> *une œuvre dramatique ,écrite en alexandrins, disposée en cinq actes ,dont les héros de rang élevé et de stature morale médiocre, se trouvent menacés par un péril grave, qui éveille chez le spectateur des sentiments de pitié et de terreur ;il peuvent succomber à ces périls où être sauvés in extremis ;le déroulement de l'action doit être continu à l'intérieur de chacun des actes ,les principaux personnages et les éléments essentiels de la situation doivent être présentés des le début de la tragédie, les sujets doivent être tirés du « vrai »* [1].

Le grand érudit du dix-septième siècle Chapelain a théorisé et a fixé les règles ce de cette tragédie classique .Cette dernière se caractérise par une construction en cinq actes, la bienséance qui impose à tout dramaturge de ne pas

[1] Dictionnaire des littératures de langue française, Larousse Bordas, 1998.p. 1996.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

représenter sur scène ce qui pourrait choquer les spectateurs. C'est pourquoi il n'y a point de sang et de scènes violentes. La vraisemblance va de pair avec la bienséance : *« les sujets doivent être tirés du vrai »* c'est à dire que ces sujets doivent être réalistes, tirés de la tradition gréco-latine ou des sujets historiques.

L'unité d'action, telle qu'elle a été expliquée par Corneille dans son *Troisième Discours,* consiste en l'unité de péril. Il y a toujours une action principale qui doit être complète et s'achève avec le dénouement. Autour de cette action principale, gravitent des actions secondaires qui dépendent toutes de l'action principale et elles sont liées entre elles.

Quant à l'épineuse question de l'unité de temps ou unité du jour, qui remonte à Aristote elle est reprise par Chapelain *« la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour du soleil, ou tacher de ne le passer pas de beaucoup »*[1]. L'action de la tragédie doit être concentrée en vingt quatre heures c'est-à-dire que le premier acte coïnciderait avec le lever du soleil, il est midi au troisième acte et le soleil se couche avec le cinquième acte.

L'unité de temps est liée à l'autre règle de la tragédie classique qui est l'unité du lieu. Car si la durée de l'action est limitée, le lieu est aussi «limité » : il y a un lieu unique. Tout ce qui n'appartient pas à l'espace unique de la tragédie n'apparaît qu'à travers le récit d'un personnage.

Il faut dire que la tragédie classique s'inspirant de l'Antiquité, a repris les grands thèmes de la tragédie antique, particulièrement ceux de la révolte et de la fatalité .Racine s'efforçait de peindre la passion amoureuse comme une force infernale destructrice pour celui qui en est possédé .Les grands dramaturges français Corneille et Racine accordaient une importance primordiale à l'action dans leur tragédies .Pour ces deux grands auteurs le tragique n'est pas seulement

[1] ARISTOTE, *op.cit*.,p. 42.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

cet *« écrasement de l'homme»*[1] *par une force qui le dépasse* mais le tragique est surtout le résultat de conflits internes qui rongent l'homme et dont l'issue est la mort.

1.3. De La tragédie au tragique

La tragédie va connaître au dix huitième siècle le début de la décadence, elle n'est plus à la mode, à part quelques tragédies de Voltaire, qui vouait une admiration particulière à ce genre. Après la mort de Voltaire le drame va prendre la place de la tragédie car c'est un genre qui correspond aux mœurs et aspirations de la classe bourgeoise. Il était théorisé par Diderot et Beaumarchais. Lucien Goldman distingue la tragédie du drame dans le sens où le conflit est inévitable dans la première et accidentelle dans le second. La particularité de la tragédie réside dans le fait que les conflits sont nécessairement insolubles contrairement au drame dans lequel les conflits peuvent être résolus.

Au moment où la tragédie commençait à s'essouffler au dix-huitième siècle et disparaissait par la suite, le tragique émergea tel un phénix des cendres de la tragédie .Si au début du dix-neuvième siècle le tragique désignait le genre tragique, par la suite, ce concept s'est enrichi davantage.

L'avènement du romantisme au dix neuvième siècle a sonné le glas de la tragédie et *Le Manifeste de Cromwell* de Victor Hugo, n'a fait qu'empirer la situation déjà critique dans laquelle se trouvait ce genre millénaire. Au vingtième siècle la tragédie est remise au goût du jour et un sentiment de nostalgie a envahi de nombreux dramaturges .C'est pourquoi nombreux étaient les auteurs qui voulaient ressusciter la tragédie .En France c'est surtout dans la période de l'entre deux guerre qu'on a essayé de donner un nouveau souffle à la tragédie avec des œuvres telles que *Orphée* de Cocteau, *l'Antigone* d'Anouilh, *Electre et*

[1] FORESTIER Georges, *« tragédie », dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001.,p. 22.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

La guerre de Troie n'aura pas lieu de Giraudoux, *Caligula* de Camus et *Les Mouches* de Sartre.

Cependant toutes ces tentatives se sont avérées infructueuses. La tragédie est morte, c'est le triste constat dressé par Steiner : *« aujourd'hui les codes de la tragédie ne peuvent être convoqués qu'en vain : la reproduction de la forme ne crée plus le fond tragique. La tragédie est bel et bien morte »*[1]et Nina Gourfinkel semble suivre le même sillage d'idées lorsqu'elle affirme *« on ne fait plus de tragédie comme on ne fait plus de cathédrales, et pour la même raison »*[2]car le contexte moderne ne permet pas de faire des tragédies telles qu'elles se faisaient dans l'antiquité .Selon Steiner la mort de la tragédie a coïncidé avec l'émergence de quelques *« idéologies vivantes »*[3]tels que le marxisme, le rationalisme ,ces derniers sont d'après toujours Steiner des idéologies *antitragiques* qui ne peuvent et ne veulent accepter la représentation de cette esprit tragique.

Dans les années cinquante du siècle dernier des dramaturges comme Beckett et Ionesco ont écrits des pièces que Jean Marie Domenach qualifie de *« presque tragédie »*[4]. Mais ces pièces ne sont pas des tragédies mais un moyen efficace pour ces auteurs de rendre compte du sentiment tragique de l'existence humaine.

2. Qu'est ce que le Tragique ?

De prime abord on doit dire que la notion du tragique n'est pas du tout facile à définir et ce à cause de la richesse sémantique et des différentes confusions dont cette notion est entourée. Cette confusion émane surtout de l'utilisation aussi abusive que familière du mot « tragique ».C'est pourquoi notre premier souci est d'éviter ce genre de confusion.

[1] GLIN Gaël, « Qu'est-ce que la tragédie ? » http crdp.ac-paris.fr/d_college/res/dossier_tragédie.pdf.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

La Première confusion et elle est de taille est de confondre le genre de la tragédie avec le tragique. A ce titre la première définition qu'on se propose est celle du *dictionnaire de philosophie : « tragique du latin d'origine grecque tragicus »*[1]tragique est là un adjectif et il est lié à la tragédie et comme adjectif il signifie aussi une situation funeste et effrayante. *Le dictionnaire de critique littéraire* nous propose une définition proche de la première mais avec une nuance qui s'avère capitale : *« principe philosophique qui est inscrit au cœur de la tragédie,* mais qui peut parcourir n'importe qu'elle autre œuvre littéraire *[...] L'essence du tragique réside dans l'ambiguïté des forces qui président à la fatalité »*[2] . Le tragique a rompu son allégeance millénaire qui le liait à la tragédie et il rejoint ainsi d'autres notions littéraires.

Pour notre part, la définition qui nous convient est celle qui désigne le tragique comme un substantif : *« le caractère d'une situation où l'homme avec sa liberté, est en lutte contre une fatalité ou un destin qui tend à l'écraser »*[3] . L'accent est mis sur ce rapport qu'entretient l'homme avec la fatalité, le destin, les dieux, le monde bref *la transcendance*. L'homme est amoureux de sa *liberté,* et cette dernière ne rime pas toujours avec la fatalité si bien qu'on est dans une impasse et on comprend aisément ce rapport conflictuel qui lie l'homme avec cette instance supérieure à qui le dernier mot revient toujours. Le tragique exprime ce rapport de l'homme au monde c'est une notion qui rend compte de cette relation fatale et nécessaire qui caractérise le couple *homme/transcendance.*

L'idéalisme allemand s'est intéressé surtout à la notion du conflit de l'homme avec les dieux et avec l'absolu. Pour Hegel et Schelling le conflit tragique qu'il soit antique : conflit de l'homme avec le destin, ou bien conflit tragique moderne issu d'un conflit intérieur à l'homme lui même. Il est

[1] BARANQIN N, DUGUE.J, RIBES.F, *Dictionnaire de philosophie*, Armand Colin. Paris, 2000.,p. 301.
[2] Dictionnaire de critique littéraire, Bordas, 2001.
[3] BARANQIN .N, DUGUE.J, RIBES.F, *op.cit*., p. 301.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

cependant certain que les deux conflits sont issus du conflit religieux ou spirituel celui qui met en scène la lutte *« de la conscience avec l'absolu »*[1] à l'image du conflit qui opposa *Jacob* à l'*ange* tel il est rapporté dans la Bible.

Sidibé Valy affirme pour sa part que le tragique est : *« une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou la fatalité qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition »*[2] encore une fois l'accent est mis sur cette équation : « homme/fatalité =mort », et plus loin il affirme encore *« et à laquelle il ne peut échapper ; parce que l'unique issue est soit la mort biologique soit la mort morale ou l'humiliation »*[3]. Il insiste aussi sur l'impuissance de l'homme devant cette nébuleuse qui est la fatalité, et sur la mort inéluctable de l'homme qui ose la défier.

La définition littéraire du tragique est liée à *« la représentation du rapport de l'homme à l'univers :le tragique dévoile l'homme en proie à une transcendance qui peut être divine ,politique ou destinale devant faire face à un choix qui l'emmènera à méditer sur sa condition et dont les conséquences en termes d'actions pourront s'avérer fatales »*[4]encore une fois toute tentative de définir le tragique est manifestement liée à la relation qu'entretient l'homme avec cette transcendance ,dans cette dernière définition cette force est assimilée à l'univers mais elle peut prendre la forme d'une fatalité divine ou politique ou autres ,et en même temps le tragique est le résultat d'un choix douloureux que doit faire l'homme et des conséquences de ce choix qui sont toujours fatales.

2.1. Le tragique romanesque

[1] BARON VIELLARD Jean Louis, « Le problème du conflit », http:// www.cairn.info/a propos.php.fr.
[2] COULIBALY Adama, « Le récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque », http://www.refer.sn/ethiopiques
[3] *Ibid*.
[4] GLIN Gaël, « Qu'est-ce que la tragédie ? ». http // : crdp.ac-paris.fr/d_college/res/dossier_tragédie.pdf.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Même si le tragique prend son origine dans la tragédie, cependant on doit dissocier le tragique de la tragédie. Cette dernière reste la première forme historiquement littéraire où s'est manifesté le tragique. Certes la première forme endossée par le tragique est une forme théâtrale, force nous est cependant de constater que de nos jours la poésie, l'essai et le roman sont gagnés par le tragique.

Nous partirons du postulat qui soutient que le roman tragique descend de la tragédie[1]. Car le message véhiculé par le roman demeure le même que celui représenté par les tragédies en vers il y a deux mille ans : montrer l'homme brisé par une fatalité qui le dépasse et à laquelle il ne peut échapper. Les personnages du roman tragique sont comme ceux d'une tragédie antique condamnés des le début à mourir et ils peuvent à leur tour être tragiques au même titre que ceux d'une pièce de théâtre tragique

A ce titre, le tragique déborde les limites du genre et englobe la tragédie même, désormais il épouse l'ensemble de la littérature, il embrasse tous les genres littéraires et le roman en l'occurrence et ce n'est pas innocent lorsque Malraux disait*: « le roman moderne est le moyen privilégié du tragique de l'homme »*[2]. Pour Jean Marie Domenach ,certes la tragédie a perdu sa place sur la scène littéraire mondiale, cependant il précise *: « De 1789 à la mort de Staline ,un tragique vécu, dont le roman, de Dostoïevski à Faulkner ,de Kafka à Malraux ,porte le témoignage »*[3] pour paraphraser l'auteur du *Retour du tragique*, on dira que suite à la disparition de la tragédie il était sans doute logique que le roman en tant que genre majeur et dominant de cette époque ,prenne la relève, et traduise à sa manière le tragique moderne .Au dix-neuvième siècle le roman a connu son âge d'or et a pris le dessus sur tous les autres genres littéraires et en même temps

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid*.
[3] GLIN Gaël, « Qu'est-ce que la tragédie ? » http // : crdp.ac-paris.fr/d_college/res/dossier_tragédie.pdf.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

un tragique romanesque a vu le jour dont *Madame Bovary* de Flaubert et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette sont des exemples significatifs.

L'époque moderne se caractérise par le doute qui ronge l'humanité entière, l'avancée technologique et matérielle réalisés durant ces deux derniers siècles n'apporte pas le bonheur tant attendu par toute l'humanité, et à ce titre cette dernière n'a jamais connu un niveau semblable d'atrocité, de guerres, et de misère et de sauvagerie. En somme, en ce vingtième siècle l'homme a atteint l'apogée de « l'inhumanité » et le roman tragique sera le moyen privilégié pour exprimer les injustices de ce nouveau Moyen-âge et la tragique condition de la vie humaine.

3. Les structures de l'écriture tragique

Précisons d'emblée que nous nous appuierons principalement sur l'ouvrage de Roland Barthes[1] et sur ceux de Jean Pierre Vernant pour le relevé et l'analyse des structures de l'écriture tragique .Ces dernières peuvent déterminer le caractère tragique du roman que nous allons étudier.

Barthes distinguera entre l'Eros sororal et l'Eros immédiat, le premier est sororal c'est-à-dire un amour résultat d'un vécu commun. C'est souvent deux amants qui ont étés élevés ensemble et leur amour est à la limite innocent .Car il n'aurait pas existé s'il n'y avait entente entre les deux amants ou du moins entre leurs parents. L'Eros sororal n'est pas du tout tragique : *« L'Eros réel celui qui est peint c'est-à-dire immobilisé dans le tableau tragique, c'est l'Eros*

[1] BARTHES Roland, *Sur Racine*. Paris, Edition du Seuil, 1963.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

immédiat »[1].Le seul Eros tragique est l'Eros *immédiat*, il jaillit suite au premier regard, il y a une expression qu'on utilise familièrement pour l'exprimer c'est le coup de foudre.

Si l'Eros sororal a besoin de longues années pour se construire, l'Eros événement n'a besoin que de quelques secondes pour que le miracle se produit .Dans l'Eros sororal *« il y a entre les deux partenaires un médiateur, celle du temps, du passé, bref d'une légalité ce sont les parents eux même qui ont fondé la légitimité de cet amour »*[2].En somme tous les ingrédients sont réunis pour faire durer cet amour. C'est du premier regard que naît l'éros événement, c'est œ même regard qui lia Hippolyte à Phèdre, Eriphile à Achille et la liste est longue. Cet éros tragique se conjugue avec le verbe voir : *« aimer, c'est voir »*[3].

Ce qui est sûr c'est que l'amour tragique celui qui est peint par Racine, est l'éros événement et restant toujours dans le même sillage d'idées ; le héros tragique vit cet amour comme une fascination, d'ailleurs c'est la raison pour laquelle il finit par perdre son contrôle car trop fasciné et ébloui au point d'être aveuglé par cet amour. Cependant il faudra peut être préciser que c'est l'aliénation qui est à la base de cet amour .Car faut-il le rappeler pour Barthes toute relation qui lie deux personnes entre elle, est avant tout une épreuve de force : *« le sexe lui-même est soumis à la situation fondamentale des figures tragiques entre elles, qui est une relation de force »*[4].

Par ailleurs cette réflexion sur l'éros événement nous mène droit vers la scène érotique. Barthes à ce titre précise que toute amour tragique a une genèse ou ce qu'on peut appeler une scène originelle si bien que le personnage tragique pourra toujours revivre cette scène, qui est bien souvent érotique et ce grâce à

[1] *Ibid.*, p. 22.
[2] *Ibid*., p. 17.
[3] *Ibid*., p. 23.
[4] *Ibid*., p. 35.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

une certaine imagination rétrospective .C'est en se fantasmant sur cette scène que le héros tragique se croit capable de s'affranchir de sa solitude.

Une structure de l'écriture du tragique et non des moindres est le retournement ou le revirement tragique. Il est déjà défini par Platon *« changer toute chose en son contraire »*[1]. C'est le pilier principal sur lequel se construit toute œuvre tragique. Sophocle dans la tragédie d'Œdipe- roi a représenté le renversement de l'intrigue en s'appuyant sur le couple *turannos/pharmakos* ou roi divin/ bouc émissaire. A ce titre le personnage d'Oedipe est passé d'une extrémité à une autre : du meilleur (aristos) au pire (karistos)[2], et c'est ce qui fait le renversement tragique dans cette œuvre.

Cependant il n'y a point de tragique sans « faute » ; à cet égard tout œuvre tragique est nourri par une faute. Pour Barthes le héros tragique est celui qui : *« découvre que son père est mauvais et veut pourtant rester son fils, c'est pourquoi le fils prend sur lui la faute du père .Le héros tragique est innocent de naissance, il se fait coupable pour sauver dieu*[3] *»*.

Le héros tragique est à l'origine innocent, c'est toujours le père qui est le vrai coupable. Et si ce n'est pas le père c'est dieu qui est le vrai fautif. Or le héros tragique n'a pas d'autres choix que d'assumer cette faute qu'il n'a même pas commise.

Et l'une des structures de l'écriture tragique est le personnage ou héros tragique Barthes le définit comme : *« l'enfermé qui ne peut sortir sans mourir »*[4]il est enfermé dans un espace tragique qui est clos et lorsqu'il entreprend de quitter cet espace, c'est la mort qui le guette au détour. En outre

[1] *Ibid*., p. 51.
[2] VERNANT Jean Pierre, « Sophocle, Œdipe Roi», .http// :www.Opus-all.paris.infrm.fr/littecompa/Sophocle/1htm.
[3] BARTHES Roland, *op.cit*., p. 55.
[4] Ibid.,p. 63.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

l'instabilité et la division sont caractéristiques du héros tragique : il est un être instable et divisé, si bien que son amour et ses émotions sont instables : *« il ne se débat pas entre le bien et le mal, il se débat c'est tout »*[1]. Le héros tragique est proche d'un patient atteint par le dédoublement de la personnalité, en d'autre termes il est atteint par la scission du « je ». C'est pourquoi le monologue intérieur est si fréquent dans ces œuvres tragiques. Car il est l'expression idéale de la division.

Pour Jean Pierre Vernant le personnage tragique : *« se constitue dans la distance qui sépare le démon et l'ethos »*[2] c'est-à-dire entre la manifestation d'une puissance supérieure (daimon) et d'un caractère individuel (ethos). Le héros tragique est naît vers le cinquième siècle (avant –jésus), cependant il faut préciser qu'il n'est pas ce modèle du héros de l'épopée et de la poésie lyrique, le héros tragique est faillible par essence si bien que ses défauts sont exposés en publique.

Pour Vernant, *Œdipe* est le héros tragique par excellence, il est l'homme de la démesure ou de l'hybris cette dernière est tout ce qui dépasse la mesure ; une sorte de fierté et d'arrogance funeste, le destin tragique d'Oedipe est dicté par *« les deux déterminations institutionnelles propres à la polis athénienne* : *l'ostracisme* et la *fête des Thaegelies* »[3]. La première est un procédé politique dans la Grèce de Sophocle, qui consiste à l'exclusion d'un citoyen par suffrage ou vote. Cependant l'accusé n'a pas droit à une défense et il n'y a pas d'accusation. Il suffit seulement qu'il y'ait consentement général de tous les citoyens de la Cité. Quelqu'un de démesurément grand pour la cité est à leurs yeux un danger imminent. *La fêtes des Thegalies* consiste à l'exclusion symbolique cette fois- ci du « pharmakov » ou le bouc-émissaire, qui symbolise toute la bestialité des hommes de la cité.

[1] *Ibid*., p. 51.
[2] VERNANT Jean Pierre, « Sophocle, Œdipe Roi ».http// :www.Opusall.paris.infrm.fr/littecompa/Sophocle/1htm.
[3] *Ibid*.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

A cet égard Œdipe mérite largement l'exclusion car il est non seulement un personnage dont la démesure est légendaire : il est à la fois trop grand, trop puissant, trop heureux et en même temps il est trop vil .Si au début de la tragédie sa grandeur n'a d'égale que les dieux, à la fin de la pièce il est devenu, ironie du sort, égal aux bêtes.

On revient à la mort tragique pour dire que le héros tragique cherche la mort et ce pour rompre une situation, et cette même volonté- même si elle ne se concrétise pas-elle est cependant considérée comme une mort. C'est la mort rupture qui peut être la conséquence d'une découverte d'une vérité tragique comme le viol de Dehbia dans *Les Chemins qui montent.* Aussi le suicide et la mort envoyée comme l'assassinat sont des formes idéales de la mort tragique car elles sont toutes les deux des morts agressives.

4. Le tragique dans la littérature maghrébine

4.1. De l'ethnographique au tragique

La littérature ethnographique maghrébine est née avec les premières œuvres du Marocain Sefrioui : *Le Chapelet d'ambre* et *La Boite à merveille* et avec *Le fils du pauvre* de Feraoun .Le but tracé par ces romanciers était de faire la représentation la plus fidèle de la civilisation maghrébine contemporaine .La préoccupation première de cette littérature était de *« décrire à l'usage d'un public métropolitain, les mœurs et les coutumes des sociétés indigènes »*[1].

[1] NOIRAY Jacques, *op.cit*., p. 22.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

On comprend à présent pourquoi les écrivains maghrébins ont opté pour le genre ethnographique car il est en harmonie avec l'écriture autobiographique chère à ces auteurs : *« une autobiographie romancée genre qui convient particulièrement à la description ethnographique »*[1]. Pour Feraoun, le caractère ethnographique et autobiographique de ses œuvres ne peut être l'objet d'aucune contestation et à propos de la description fidèle et authentique de la vie dans la montagne kabyle Jacques Noiray écrit : *« il faut lui reconnaître l'immense mérite d'avoir su montrer, avec simplicité et sans complaisance une situation sociale dans son exacte réalité »*[2].

Feraoun a tendance à peindre les siens tels qu'ils sont en réalité, tel un ethnographe, et à ce titre il ne cache rien il dévoile toute la vérité qu'elle soit bonne ou mauvaise, ce qui est sûr c'est qu'elle est un témoignage fidèle et qui correspond à la réalité de sa société. Mais à la différence de l'ethnographe il n'y a aucune distance qui sépare le monde décrit de Feraoun.

Même pour les romans non autobiographiques tels que *La Terre et le sang* et *Les Chemins qui montent* : *« la Kabylie reste le centre du monde romanesque de Feraoun »*[3]. Néanmoins il y a moins de description dans ces romans où la dramatisation se substitue à la description ethnographique .Car se sont là *« des romans psychologiques »*[4]dans lesquels l'affrontement tragique entre les personnages est mis en scène *« La Terre est liée au sang devient le théâtre où s'affrontent les passions et où la vie est chargée de violence et de vérité »*[5]. Désormais on n'est plus dans la description pure et dure, l'œuvre feraounienne bascule de l'ethnographique vers le tragique.

[1] *Ibid*., p. 31.
[2] *Ibid*., p. 30.
[3] *Ibid*., p. 31.
[4] *Ibid*., p. 31.
[5] *Ibid*., p. 31.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

L'étude effectuée par Jacques Noiray[1]sur la littérature maghrébine est inévitable pour celui qui veut étudier le tragique dans la littérature maghrébine. L'auteur analyse certains romans parus dans les années cinquante et les qualifie de romans tragiques: *« Les Chemins qui montent,* La Statue de sel *sont comme* Nedjma*, de ce point de vue des romans tragiques, car ils expriment tous l'impuissance du héros à comprendre et à maîtriser une histoire dont il se sent exclu sans remède »*[2].

Ces œuvres semblent témoigner de l'impuissance de l'homme face à la fatalité tragique dont les tentatives du héros tragique de la contourner s'avèrent inefficaces .Les personnages du *Sommeil du Juste*[3]sont impuissants devant le destin tragique qui les écrase. Arezki et ses frères vont connaître chacun à sa manière un destin tragique.

Dans l'autre roman de Mammeri *La Colline oubliée* , l'auteur a voulu *« rendre sensible le tragique de l'Histoire, cette fatalité qui domine les existences et les transforme en destin »*[4],en montrant les *moudjahiddines* ces combattants pour la libération du pays, et dont Ali est le prototype, mourir héroïquement et tragiquement sur le champs de bataille, il nous montre en même temps que la mort du héros tragique Ali est aussi héroïque que solitaire si bien que cette mort tragique fut *« saluée par les youyous des femmes »*[5] ce qui n'est pas sans rappeler une scène d'une tragédie antique .Ali est un personnage tragique car il est constamment confronté à la mort tragique ; et sa mort en fin de compte fut une mort solitaire .La grandeur du héros tragique vient aussi de cette confrontation , sans aucune peur ni la moindre hésitation, à la mort.

[1] NOIRAY Jacques, *op.cit*.
[2] *Ibid*, p. 78.
[3] MAMERI Mouloud, *Le sommeil du Juste*. Paris, Le Seuil, 1956.
[4] NOIRAY Jacques, *op.cit*., p. 78.
[5] *Ibid*., p. 78.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Tout héros tragique a une amante qui pleure sa mort, c'est le cas de Tasaâdit la femme d'Ali dans *La Colline oubliée* et de Dehbia, l'amante tragique d'Amirouche .Dans notre analyse de l'écriture tragique nous nous intéresserons aussi au héros tragique Amirouche, qui à l'instar d'Ali, ne redoute pas la mort à laquelle il est constamment confronté. Sa mort tragique est comme celle du héros de *La Colline oubliée*, aussi solitaire qu'héroïque.

4.2. Quête identitaire et acculturation

Dans la littérature maghrébine la quête identitaire est liée au tragique : *« La quête de l'origine par l'écriture romanesque ne peut donc être que tragique »* [1]donc cette quête de la « vraie identité » est caractéristique du personnage tragique dont Amirouche est le prototype.

L'identité maghrébine est originellement berbère et la conquête musulmane du Maghreb au septième siècle a eu pour effet d'ajouter une nouvelle dimension à cette identité qui devient berbéro-arabo-musulmane. Le dix-neuvième siècle pour sa part apportera son lot de conquêtes et le Maghreb est tombé sous les griffes de l'Empire français. Cet événement historique majeur a eu des répercussions sur l'identité et la culture maghrébine, et depuis cette date, le Maghreb est désormais étroitement lié à la France et à la culture française.

L'émergence d'une élite indigène qui maîtrise la langue française était la conséquence d'une politique de francisation des populations maghrébines .Cette découverte de la culture de l'«autre» a coïncidé avec les premières vagues d'émigration vers la Métropole. Cette élite était menacée de perdre sa culture d'origine : c'est l'acculturation, liée au contact d'une société avec une autre et l'adoption des éléments de cette culture et qui est **:** *« L'ensemble des*

[1] BONN Charles, *Le roman algérien contemporain de langue française: espace d'énonciation et productivité des récits*. http://www.Limag.refer.org/theses/ Bonn/thèse d'état.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

changements qui se produisent dans les modèles culturels originaux, lorsque les groupes d'individus, de différentes cultures entrent en contact »[1].

Cette acculturation qui pourrait devenir une assimilation ne serait possible que par cette relation qu'entretient le «même» avec l'«autre». C'est ce mirage de la culture française, qui attire Amirouche. Désormais le héros aliéné est déçu par sa culture d'origine et veut épouser celle de l'autre.

L'émigration et parfois l'exil accentuent *« le sentiment d'aliénation »*[2] caractéristique de cette littérature maghrébine. Dans ce cas l'écriture sera le moyen idéal pour *« ressaisir et unifier un moi éclaté »*[3]ce moi se trouve déchiré entre deux langues, deux cultures et deux espaces. Nous sommes face *« un drame de l'identité dans la littérature maghrébine »*[4].

Toute la littérature maghrébine est marquée par cette quête identitaire, c'est pourquoi elle est d'une forte dominance autobiographique car *« le projet fondamental de l'autobiographie est de récupérer une identité menacée par le dédoublement furieux qu'impose la double culture »*[5] l'écriture devient un moyen de se reconnaître soi même et de récupérer sa *vraie identité*, elle soulage et libère c'est le cas de Memmi, Jean Amrouche et de Feraoun, lorsqu'ils écrivent , les plaies causées par le dédoublement et le déchirement linguistique et culturel ,se cicatrisent. Cette situation est transposée sur leurs personnages, l'exemple d'Amirouche dans *Les Chemins qui montent* est significatif qui se trouve aussi déchiré entre *« l'ici et l'ailleurs, le même et l'autre, l'identité et la différence »*[6].

[1] REDFILD, LINTON, HOSKOVITS, *Dictionnaire de sociologie.,p. 23.*
[2] NOIRAY Jacques, La *littérature francophone /Le Maghreb*, Paris, 1996, p. 123.
[3] *Ibid*., p. 123.
[4] *Ibid*, p. 123.
[5] *Ibid*, p. 119.
[6] *Ibid*, p. 119.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Ce déchirement vient aussi du dédoublement linguistique, c'est le drame linguistique vécu par le colonisé .Ce dernier a souvent appris deux langues : l'arabe ou le kabyle et le français si bien qu'il se trouve déchiré entre deux langues, ne pouvant choisir aucune des deux sans nier l'autre, en somme c'est une situation de souffrance permanente***:*** *« ce déchirement essentiel du colonisé se trouve particulièrement exprimé et symbolisé dans le bilinguisme colonial »*[1]. Il se trouve que ce colonisé est sauvé des griffes de l'illettrisme, pour tomber dans un autre piège. C'est ce qui rend la situation d'Amirouche tragique, le colonisé qui maîtrise deux langues se trouve entre *« deux royaumes psychiques et culturels »*[2]et ce sont malheureusement deux univers conflictuels .Le colonisé qui agit par intérêt valorise la langue du colonisateur parce que c'est elle qui lui permet d'exister *« dans la Cité et dans le monde »*[3]et en même temps il dévalorise sa *langue maternelle***.**

4.3. La Religion

C'est en ayant conscience de la présence importante de la religion dans *Les Chemins qui montent* qu'on s'est intéressé de plus en plus à l'ouvrage de Jean Dejeux : *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine d'expression française*[4]. Le sentiment religieux contribue lui aussi à la situation tragique dans laquelle se trouvent les personnages de cette fiction.

La religion est un pilier constitutif de toute identité. A cet égard, la société algérienne des années cinquante vivait au rythme de la religion et des cinq prières quotidiennes. Le roman que nous allons étudier met en exergue des personnages qui chacun à sa façon sont en relation avec la religion. Amirouche se définit

[1] *Ibid*, p. 117.
[2] NOIRAY Jacques, *op.cit*., p. 117.
[3] *Ibid*., p. 117.
[4] DEJEUX Jean, *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine d'expression française*, Edition Harmattan.Paris, 1986.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

comme étant « *un communiste raté* »[1] et cette phrase en dit long quant à sa position critique à l'égard de la religion. Dehbia quant à elle est une chrétienne dévote et disciplinée, et Mokrane est un religieux fanatique.

Le regard de l'écrivain maghrébin de langue française peut être le reflet de la relation qu'entretient l'indigène avec le colon. Le «même» voit souvent «l'autre» comme un étranger, conquérant mais surtout *chrétien* et en même temps le colonisé confond maladroitement Occident et Christianisme, Eglise et colonialisme. Cette confusion émane de l'imaginaire social des deux sociétés respectives. Elle est aussi la conséquence logique des guerres qui ont émaillé l'Histoire des deux pays, l'inimité face aux Français ne date pas du XIX^{e} siècle, au temps même des croisades, les Francs étaient perçus comme les violeurs des Terres saintes. C'est en quelque sorte l'image de l'ennemi héréditaire qui s'est ancrée et accentuée au fil des batailles navales entre la France et l'Empire Ottoman dont la Régence d'Alger faisait partie, jusqu'à la conquête de 1830.

Toute œuvre maghrébine qui veut représenter *« le problème des relations islamo-chrétiennes »*[2] ne peut le faire sans le lier inévitablement au problème colonial et aux *« des relations colonisateurs colonisés »*[3]. De même que toute relation qu'entretient le «même» avec «l'autre» quitte à ce que ce dernier ne soit pas *chrétien* ; cette relation dans cette perspective est chargée de violence et de mépris.

4.4. Terre et Cité ou l'impossible harmonie

En outre, le phénomène de l'émigration est un autre point qui détermine le caractère tragique de certains romans maghrébins, c'est la pauvreté et la nécessité

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*, p. 115.
[2] DEJEUX Jean, *op.cit.*, p. 124.
[3] *Ibid*., p. 124.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

de subvenir aux besoins des siens qui ont poussé ces jeunes Algériens à l'émigration. Cependant les Français les sous estiment et les maltraitent, c'est la raison pour laquelle la France est devenue à leurs yeux une source de déception. Amirouche le héros des *Chemins qui montent*, nonobstant le fait que sa mère soit Française, n'échappe cependant pas au racisme des Français si bien qu'il prend conscience à travers le regard des autres qu'il ne se sentira jamais complètement Français.

On essayera là aussi de montrer comment ce déchirement du personnage Amirouche et le sentiment de n'appartenir ni à la France ni à l'Algérie contribuent à déterminer sa situation tragique.

Charles Bonn pour sa part a aussi étudié le tragique dans la littérature maghrébine[1]. Il a montré notamment que le tragique provient de cette rencontre des deux espaces de la Cité et de la Terre, et de l'impossibilité de les harmoniser.

La Cité est pour l'émigré un «ailleurs», c'est *« la Cité des autres »*[2].Pour l'intellectuel acculturé la Cité est *«la culture de l'autre»*[3]. Et comme on l'a souligné précédemment c'est cette quête de «la vraie identité» qui provoquera le déchirement de cet intellectuel acculturé : *«cette situation de bâtardise est le drame d'Amer le héros des Chemins qui montent »*[4]. Amirouche est un personnage tragique car il est en quête de sa vraie identité, et il est déchiré entre deux cultures, entre la Cité et la Terre.

Dans la littérature maghrébine la Terre est assimilée à la terre natale, au village, à la montagne et à la mère .C'est pourquoi la seule vie qu'on désire vivre

[1] BONN Charles, La *littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Imaginaire et discours d'idées,http// : www.limag.refer.org/THESE/BONN/these d'état.
[2] *Ibid*, p. 3.
[3] *Ibid*, p 3.
[4] *Ibid*, p. 3.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

est celle de la Terre : *« la seule véritable vie »*[1]. Toute autre vie aussi heureuse soi-elle, est cependant irréelle. Dans ce même sillage d'idées Feraoun dira dans *La Terre et le Sang :*

> Lorsque le kabyle revient dans sa montagne après une longue absence, le temps qu'il a passé ailleurs ne lui apparaît plus que comme un rêve .Le rêve peut être bon ou mauvais, mais la réalité, il ne la retrouve que chez lui, dans sa maison, dans son village[2].

C'est dire que la vie dans la Cité, en France notamment, est vécue tel un rêve, quitte à ce qu'elle dure une éternité, elle restera à jamais irréelle.

Pour le héros de *La Terre et le sang*, Amer, son absence qui a duré vingt ans est comparée à une *« parenthèse gigantesque impuissante à changer le sens général d'une phrase »*[3]. Pour récapituler on dira que la Cité est irréelle alors qu'il n'y a pas de plus réel que la Terre. C'est pourquoi même pour ceux qui se marient en France, l'unique épouse car elle la véritable, est *« celle qu'on quitté sur la terre natale »*[4].

Jean Duvignaud dans son ouvrage *Chebika* a utilisé l'expression «noyau de l'être» pour designer la Terre ou la terre natale, et il précise que toute rupture qui intervient dans la Terre provoque la mort du personnage.

La Terre et la Cité sont deux espaces qui s'ignorent, la Terre est assimilée à la mère, à l'épouse, et à un espace qui procure *« le sentiment d'une unité plus ou moins refermée sur elle-même »*[5] c'est-à-dire un espace synonyme de tranquillité, et de sécurité. C'est un havre de paix contrairement à la Cité, cet espace de l'autre, qui est synonyme de l'insécurité voire du danger.

---

[1] *Ibid*., p. 5.
[2] FERAOUN Mouloud, *La Terre et le Sang*, ENAG/Editions. Alger, 1998,p 13.
[3] BONN Charles, *op.cit*., p. 5.
[4] *Ibid*., p. 5.
[5] *Ibid*, p. 5.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Toute tentative d'harmoniser les deux espaces de la Terre et de la Cité est synonyme d'une mort certaine, l'exemple le plus significatif est celui de Mokrane dans La Colline oubliée. C'est le cas aussi d'Amirouche le héros des *Chemins qui montent* : *« qui ne peut rejoindre Dehbia. Ses contradictions profondes l'acculent lui aussi à la mort »*[1]. Le tragique dans ce roman est issu de cette confrontation de la Cité avec la Terre, ou bien comme Duvignaud la expliqué dans sa *Chebika*, repris par Charles Bonn : *« de la rencontre du monde nouveau et du monde ancien, du supplice des dieux campagnards sur la scène urbaine »*[2]. En somme, c'est lorsque l'espace de la Cité envahit l'espace de la Terre, que jaillit le tragique dans la littérature maghrébine.

[1] *Ibid*, p. 6.
[2] *Ibid*., p. 5.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Conclusion

En guise de conclusion, on peut dire que le tragique puise son origine dans la tradition millénaire de la tragédie mais lorsque on essaye de définir le tragique moderne il est nécessaire de le lier au contexte sociohistorique de notre époque. Le tragique est donc cette situation de l'homme ligoté par des chaînes invisibles, celles d'une fatalité qui lui dévoile toute sa faiblesse, et son incapacité à maîtriser un destin qui lui réserve une mort certaine. De plus, nous avons noté que le tragique déborde du cadre étroit de la tragédie pour épouser un genre littéraire qui est en adéquation avec l'époque moderne, c'est le tragique romanesque. Par la suite, on a vu que l'écriture du tragique renferme en son sein des structures qu'on a définies brièvement. Enfin, on a cité quelques exemples du tragique dans la littérature maghrébine des années cinquante.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Chapitre II : Etude des structures de l’écriture tragique

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Chapitre II : Etude des structures de l'écriture du tragique

Introduction

Dans notre étude des structures du tragique, nous sommes amenés à distinguer entre deux genres de tragique car ce dernier est issu de deux sources différentes, d'un coté il puise dans la tradition du tragique antique et d'autre part il fait échos à un tragique qu'on peut qualifier de moderne.

Le tragique antique met en scène des personnages tragiques qui sont régis par une fatalité tragique ou une transcendance divine qui les condamne à un destin tragique. Dans cette optique du tragique antique se pose avec acuité la problématique de la culpabilité ou de l'innocence des personnages tragiques. Ces derniers héritent souvent des fautes de leurs pères.

Ce tragique antique est le résultat de l'aveuglement du héros tragique. Or même cet aveuglement est problématique dans la mesure où s'impose la question de savoir est-ce les dieux qui sont à l'origine de cet aveuglement? Ou bien c'est le héros lui-même qui ne veut voir la réalité et commet ainsi la faute de son plein gré? Dans ce sillage, Jean Pierre Vernant affirme :

> La tragédie est le premier genre littéraire qui présente l'homme en situation d'agir, qui le place au carrefour d'une décision engageant son destin .Mais ce n'est pas pour souligner dans la personne du héros les aspects d'agent, autonome et responsable. C'est pour le peindre comme un être déroutant, contradictoire et incompréhensible : agent, mais aussi bien agi, coupable et pourtant innocent, lucide en même temps aveugle[1].

[1] VERNANT Jean Pierre, *article sur la tragédie dans l'Encyclopédie Universalis*, 16.,p. 234.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Les diverses transgressions que le personnage tragique commet à savoir la démesure, l'éros etc., ne sont-elles pas des preuves de sa culpabilité. Cependant toute transgression qui émane de ce personnage porte aussi la marque de la fatalité tragique et d'une ingérence divine. Le retournement tragique comme exemple de structure du tragique antique concrétise pour sa part cette condamnation des personnages à un destin tragique et les culpabilise plus qu'il les innocente.

Le tragique moderne pour sa part pose comme problématique fondamentale le rapport du personnage tragique avec son identité divisée si bien qu'il vit une crise identitaire aigue et un déchirement entre deux mondes. De plus, il s'avère que dans ce tragique moderne le personnage tragique est victime d'une transcendance sociohistorique. L'émigration, la précarité sociale en plus d'une certaine hostilité qui émane des Français et des Algériens, sont les éléments constitutifs de cette nouvelle forme de transcendance.

Par ailleurs, le tragique moderne est lié à une thématique tragique qui comprend entre autres la solitude, le désespoir, la plainte etc. En somme, il s'agit des différentes manifestations qui illustrent la déchéance du personnage tragique et qui suscitent chez les lecteurs le sentiment de pitié.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

II. Un tragique antique

1. La culpabilité tragique

Ce roman de Feraoun est tragique car il met en scène un nombre important de fautes tragiques commises par les personnages. Et comme il n'y a point de tragique sans « faute », nous serons amenés à étudier ces fautes tragiques.

Toute tentative de définir le héros tragique ne peut se faire sans le recours à la Poétique d'Aristote. Pour ce dernier ce héros est *« L'homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non en raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise »*[1] .

Ce célèbre passage de *la Poétique* nous montre le rôle aussi important que déterminant de la faute tragique dans le jaillissement du tragique dans toute œuvre tragique.

1.1. La faute tragique

1.1.1. De la faute originelle

A propos de cet épineux problème de la faute tragique Beckett affirme que le tragique ignore les lois qui régisse le monde des hommes, autrement dit il n'entretient aucun rapport qui soit avec la justice humaine. Dans ce sillage

[1] ARISTOTE, *La Poétique*, Les Belles Lettres ,1999.,p. 47.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

d'idées, le même dramaturge insiste sur cette notion d'expiation et ce pour expliquer la faute tragique, il affirme entre autres :

> La tragédie est le récit d'une expiation [...] le personnage tragique représente l'expiation du péché originelle, du péché éternel et originel qu'ils ont commis, lui et tous ses soci malorum (compagnons dans le malheur) : le péché d'être née[1].

L'interprétation beckettienne de la faute tragique est radicale dans le sens où elle est la conséquence de la naissance même de l'homme. C'est ce péché d'être née qui condamne l'homme à une vie tragique. C'est d'après Beckett la seule faute que l'homme ait commise, et c'est pourquoi il est condamné avec ses compagnons de malheur à l'expiation de cette faute.

Dans le paradis mythique d'Éden dont Adam et Ève, les ancêtres de l'humanité, étaient les résidents privilégiés, rien et nul ne présageait qu'ils seraient un jour délogés de ce paradis. Et pourtant c'est ce qui s'est réellement passé. A l'origine de cette déchéance généralisée de tout le genre humain, c'est cette faute originelle, celle qu'a commise Ève.

S'il n'y a pas plus grand manipulateur que Satan, le moins qu'on puisse dire c'est que la femme aussi exerce dans cet art avec brio. C'est pourquoi le pauvre Adam, dans cette naïveté propre à l'homme, a fini par accepter de croquer cette maudite pomme. Cette faute originelle a précipité l'humanité dans un gouffre celui de la souffrance et de la déchéance terrestre. La faute originelle, celle que la femme a commise est à l'origine des malheurs de l'humanité et de sa condition tragique.

Ne dit-on pas que l'Histoire se répète, la femme est, à cet égard, dans son élan de fidélité et d'allégeance à son ancêtre Ève, continue d'être l'une des actrices influentes qui détermine la condition tragique de l'homme. Dans le

[1] BECKETT, Proust, Edition de Minuit, 1990.Cité par LOMBEZ Christine, BISMURTHE Hervé, *Lecture d'une œuvre : En attendant Godot, Fin de partie de Beckett,* Edition du temps, 1998.,p. 154.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

roman que nous analysons la femme continue à fauter, à manigancer, à séduire, bref elle est là pour nuire, et elle contribue elle aussi au caractère tragique du roman *Les Chemins qui montent.*

Les personnages féminins des deux romans *La Terre et le sang* et *Les Chemins qui montent* sont responsables du jaillissement du tragique, faut-t-il préciser à cet égard que l'histoire tragique dont traite ce roman que nous analysons n'est que le résultat d'un conflit et autre rivalité annoncé dans le premier roman, entre les deux hommes Rabah -ou-Hamouche et le belge pour Yvonne une Française qui est la patronne de l'hôtel dans lequel les émigrés d'Ighil-Nezman étaient logés. Ensuite Dehbia et Ouiza sont aussi l'objet du conflit entre Amer et Mokrane. Cependant les femmes sont-elles les seules responsables des malheurs et du destin tragique des hommes ?nous sommes tentée de répondre par la négative car d'autres instances sont aussi responsables de cette déchéance humaine.

1.1.2. De Mme Bovary à Ouiza

Dans *Les Chemins qui montent*, Ouiza cherche sans aucune honte à plaire à Amirouche. Lorsqu'elle se fait belle, se maquille ce n'est nullement pour son mari Mokrane. A ce propos il est intéressant de faire le parallèle entre les péripéties de *La Terre et le sang* et des *Chemins qui montent* pour affirmer que le personnage de Chabha dans le premier roman est comme Ouiza une femme qui se considère comme étant mal mariée. Aussi, lorsque la jeune femme fait sa toilette et accorde une importance soudaine à son apparence, ce n'est pas pour faire plaisir à son mari mais pour plaire à Amer *« Si elle se changeait c'est pour ne pas paraître négligée mais aussi pour qu'il la trouvât belle. Avec Slimane, elle devenait indulgente »*.[1]

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit*., p. 158.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Elle a tout fait pour séduire Amer, et profitant du rapprochement entre Slimane son mari et Amer, et ce suite à cette initiative de Ramdane, si bien que Chabha deviendra une habituée de la maison d'Amer. Elle a fini par sympathiser avec Marie et son mari.

Elle trouve Amer beau et charmant, en tout cas plus beau que Slimane, son mari. Elle croit dur comme fer que son bonheur est avec Amer et non avec Slimane : *« Amer était pour elle non un ami ordinaire mais celui qu'elle aimait, qui l'attirait, qui faisait battre son cœur »*[1].

Sa situation et sa vie avec Slimane sont une vraie source de déception car le moins qu'on puisse dire c'est qu'elle n'est pas satisfaite et encore moins comblée par son mariage avec Slimane.

Cette situation de Chabha avec Amer est similaire à celle que vit Ouiza avec Amirouche, cette dernière aussi souffre de déception suite à son mariage avec Mokrane, qu'elle n'aime pas. L'homme qu'elle aime est Amirouche c'est pourquoi au retour de ce dernier de la France, elle essaya tous les moyens possibles pour le séduire. Chabha et Ouiza sont manifestement mal mariées, et elles en souffrent énormément de cette situation, leur cas est similaire à celui du personnage le plus connu dans la littérature française qui exprime cette déception que peut engendrer un mauvais mariage. Madame Bovary dans le roman qui porte le nom de ce personnage porte au summum ce sentiment de désillusion et de déception propre à la femme qui est victime d'un mariage malheureux.

A l'instar de nos deux Bovary locales, Mme Bovary était elle aussi déçue par son mari Charles, et s'est lancée dans cette quête clandestine au combien périlleuse d'un amour extraconjugal. Chabha et Ouiza sont deux exemples

[1] *Ibid.,* p. 158.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

typiques de la déception conjugale, elles sont à ce titre les deux dames Bovary de la littérature maghrébine. C'est la même histoire qui se répète éternellement, au fil des générations, il n'y a que les noms des personnages qui changent, et c'est la même faute aussi, d'où le retour éternel du tragique.

1.1.3. La faute des pères

Dans toute œuvre tragique la figure du père est omniprésente : le sort de tout personnage tragique, y compris Amirouche et Dehbia, est étroitement lié à leurs pères. A ce propos et comme le souligne Barthes : *« Il n'ya pas de tragédie où il ne soit réellement où virtuellement présent »*[1]. Les souffrances auxquelles Amirouche et Dehbia sont confrontés dans le roman *Les Chemins qui montent* ne sont que les résultats des fautes que leurs pères respectifs ont commises. Il faut aussi avouer que concernant les pères de Dehbia et d'Amirouche, le moins qu'on puisse dire c'est qu'ils ne sont pas des pères idéaux, celui de Dehbia par exemple est un grand buveur d'alcool et en même temps il manque terriblement d'autorité sur sa femme, dont il tolérait son comportement outrageant : *« il était méchant et têtu, qui tolérait l'inconduite de sa femme et se saoulait continuellement »*[2] . En outre, c'est surtout lui qui a rendue Dehbia malheureuse pour toujours et ce en lui avouant qu'elle n'était pas sa fille : *« Petite vermine, tu peux crever, tu n'es pas ma fille! »*[3]

La mère de Dehbia, Melha en l'occurrence jouissait déjà d'une très mauvaise réputation de femme facile à tromper, sans honneur et sans principes et qui a surtout perdu sa virginité lorsqu'elle était jeune fille, cet aveu vient de la

[1] BARTHES Roland, *op.cit*., p. 48.
[2] FERAOUN Mouloud, *op.cit*., p. 20.
[3] *Ibid.*, p. 20.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

bouche d'un cousin d'Amirouche : « *un jour la marâtre s'aperçut qu'elle n'était plus vierge .Les bergers, sans doute »*[1].

Si le destin tragique d'Amer le père d'Amirouche s'est noué dans une mine du nord de la France, d'autre part cette tragédie est accentuée par la faute tragique qui est cet amour interdit qui lié Amer à Chabha .On se rappelle tous que c'est les deux vieilles Kamouma et Ima Smina qui ont manigancées et « organisées » cette rencontre clandestine entre Amer et Chabha et ce à leur insu et à l'insu de Slimane le mari de Chabha[2] . C'est une preuve irréfutable quant à la culpabilité du père et des ancêtres en général et que cette « faute parentale » est entre autres à l'origine du destin tragique des deux personnages de cette fiction.

De part cette énième faute, les deux vieilles Kamouma et Ima Smina et en même temps Amer et Chabha, vont provoquer toute la tragédie qui va suivre : la mort d'Amer par Slimane, car ce dernier découvre que sa femme le trahissait avec son neveu, et en même temps ce même Amer se trouve inculpé dans le meurtre de Rabah-Ou-Hamouche, le frère aîné de Slimane. Et là œtte scène d'amour entre Amer et Chabha dont les ruelles sombres de cette nuit furent les témoins, témoigne de cette double faute celle des ancêtres et des fils.

En somme, les pères et les mères sont aussi responsables du destin tragique de leurs fils. S'il est par ailleurs certain que la responsabilité tragique incombe à la femme et aux parents, il faut cependant préciser que l'homme est faillible de nature ce qui le laisse une proie facile à la jalousie et autres défauts qui le condamnent à un destin tragique.

2.1. L'homme coupable et innocent

2.1.1. La jalousie

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit*., p. 148.
[2] FERAOUN Mouloud, *La Terre et le sang*, ENAG Edition, 1998,p. 184.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

La jalousie est l'une des caractéristiques du personnage tragique. Ce dernier se trouve souvent concurrencé par un rival qui menace son union avec la personne aimée. Dehbia se trouve justement dans cette posture de jalousie. Ouiza est une dangereuse rivale c'est pourquoi Dehbia utilise la figure du monstre et ce pour la designer : *« Elle pensa que sa copine est devenue un monstre contre qui personne ne pourrait jamais lutter »*[1] . Le monstre connote avec la méchanceté, le danger et le caractère vorace et insatiable de son appétit et ce monstre veut s'accaparer de l'homme qu'elle aime.

Dehbia redoute le monstre qui est en Ouiza, or ce monstre peut se métamorphoser pour prendre la forme d'une jeune femme irrésistiblement belle. L'un des atouts majeurs de cette belle créature est son sourire, son efficacité a été plusieurs fois prouvée. Car elle possède ce sourire charmeur et ensorcelant, auquel pratiquement tous les hommes y succombent. Cette peur Dehbia l'exprime parfaitement dans l'un de ses monologues intérieurs : *« elle va se mettre à lui sourire .Elle est irrésistible, elle s'y connait, et lui ne demandera que ça »*[2] . Elle sait bien que Ouiza n'est pas novice dans ce domaine, loin de là, elle jouit d'une grande expérience et elle s'oppose à Dehbia qui est à sa première expérience amoureuse.

La jalousie est un mal qui ronge en profondeur le personnage tragique. Ce qui le laisse agir d'une façon aussi irréfléchie qu'inconsciente. Ce mal est en soi une des causes du destin tragique des personnages de cette fiction. Dehbia jalouse Ouiza, Mokrane jalouse Amer. La jalousie précipite nos personnages tragiques dans l'aveuglement et les laisse incapables de saisir la gravité de leurs actes. Elle fait partie de ces nombreuses transgressions qui nourrissent les tragédies et poussent nos deux personnages tragiques Dehbia et Mokrane à commettre l'irréparable.

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*,p. 96.
[2] *Ibid.*, p. 96.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

2.1.2. De l'innocence à la culpabilité

Le héros tragique est à la fois coupable et innocent, Barthes exprime cette position du héros tragique qui est à mi-chemin entre la culpabilité et l'innocence ainsi *« On peut dire que tout héros tragique naît innocent, il se fait coupable pour sauver dieu »*[1]. En d'autres termes, l'homme se trouve dans une situation où il n'a pas d'autres choix que d'assumer une faute qui n'est pourtant pas la sienne.

D'autre part, si l'innocence est innée à l'homme, il est par ailleurs impossible de designer l'Antériorité[2] comme unique responsable du destin tragique de l'homme. Aussi la culpabilité du personnage tragique devient à ce titre *« une nécessité fonctionnelle »*[3]. Car pour que le monde continue de *fonctionner* comme il a toujours été, et en même temps pour que cette faute ne soit pas mise sur le dos de cette Antériorité qui comprend Dieu et les pères, qui sont par ailleurs les créateurs du monde et du héros tragique même, ce dernier se trouve dans l'obligation de considérer cette faute comme celle qu'il a commise réellement.

Amirouche, Mokrane et Dehbia, les trois personnages tragiques du roman que nous analysons sont *a priori* innocents de naissance cependant l'Antériorité c'est-à-dire Dieu, les pères et le sang leurs ont légué cette culpabilité qui les condamne à une destinée des plus tragique. L'héritage tragique laissé par cette Antériorité accusatrice ne leur laisse aucune autre alternative que celle d'assumer et d'accepter cette culpabilité.

Le héros tragique n'a pas d'autre choix que d'assumer cette faute, car cette dernière s'avère partagée par le personnage tragique et par cette antériorité, dans

[1] BARTHES Roland, *op.cit*., p. 55.
[2] *Ibid*., p. 55.Pour Barthes l'Antériorité comprend Dieu, le père, la loi, le sang etc.
[3] *Ibid*.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

ce sillage d'idées et concernant cette épineuse question de la culpabilité tragique J-P Vernant écrivait :

> La culpabilité s'établit entre l'ancienne conception religieuse de la faute souillure, de l'harmatia, maladie de l'esprit, délire envoyé par les dieux, engendrant nécessairement le crime, et la conception nouvelle où le coupable, hamarthon et surtout adikhon, est défini comme celui qui sans y être contraint, a choisi délibérément de commettre un délit[1].

Il en résulte que cette conception particulière de la culpabilité tragique, place le personnage tragique devant le fait accomplit et ce en affirmant sa part de responsabilité dans cette situation tragique et sans pour autant innocenter cette antériorité qui reste, de l'avis de Vernant, aussi responsable et coupable que le pauvre personnage tragique.

2.1.3. Faillibilité et inconscience

Comme on l'a signalé précédemment Dehbia agit en personne blessée et désespérée par les événements qui la dépassent, et par cette rumeur qui s'est répandue telle une traînée de poudre, selon laquelle Mokrane aurait surpris les deux amants en situation d'adultère. Aussi Dehbia, à cet égard possède un alibi puissant, et des circonstances atténuantes qui l'ont poussé à tomber dans ce piège tissé par Mokrane. Et ceci ne veut nullement dire que nous cherchons à innocenter la jeune fille. Cependant il faudra bien avouer que presque tous les personnages de ce roman –à des degrés différents bien sûr- sont responsables, d'une façon ou d'une autre, du jaillissement du tragique dans cette fiction.

La maudite journée du viol de Dehbia par Mokrane est révélatrice de tout le désespoir, la nonchalance et la tristesse qui ont submergé la jeune fille: *« elle n'avait nul envie de rire et de s'amuser avec celles qui étaient là, insouciantes et ennuyeuses»*[2]. Le personnage tragique est à cet égard incrédule aussi prenne-t-il

[1]TARDIOLI M, *Dictionnaire de la tragédie*, http// :www.ac-nancy-metz.fr/enseigne/lettres/langues anciennes/textes/dict-tragedie.htm.
[2] *Ibid*., p. 101.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

au sérieux toutes les rumeurs. Cette incrédulité est révélatrice de l'aveuglement du personnage tragique. Dehbia est prise dans cette spirale d'aveuglement, elle ne possède pas cette lucidité qui lui aurait permis –au cas échéant- de distinguer le vrai du faut, et la vérité de la rumeur *:*

> *Pour Dehbia il ne subsista plus aucun doute : les amoureux avaient été surpris par Mokrane. Cette certitude n'ajoute rien à son désespoir mais achève de l'accabler.Bientôt sa colère même s'atténua .Elle ne pouvait plus réagir : elle est anéantie*[1].

En outre, Dehbia a eu le malheur et la malchance de rencontrer Mokrane, à cet égard, cette malheureuse rencontre n'est-t-elle pas un signe qui révèle le destin tragique auquel est destinée la jeune fille.

De plus, cette scène du viol est révélatrice du caractère inconscient et irréfléchi des gestes de la jeune fille : *« Elle avança, il vint à sa rencontre [...] ils arrivèrent en même temps à la barrière, levèrent les yeux en même temps et restèrent quelques instants face à face, également fascinés l'un par l'autre »*[2]. On a l'impression qu'il y a une grande synchronie dans les gestes des deux protagonistes, qui nous révèle une certaine communion de leur corps et de leurs âmes, en plus de cette fascination réciproque que ressentent Mokrane et Dehbia ; qui montre que ce désir de se donner à l'autre est partagé. Or, Dehbia nous paraît comme étant hypnotisée et en même temps elle est en état d'inconscience totale, ce qui l'empêche par ailleurs de saisir au moment opportun la gravité de l'acte qu'elle va commettre. Cet état d'inconscience est bien décrit par le narrateur des *Chemins qui montent* : *« Tout devient confus dans sa mémoire. L'a-t-il prise par la main pour l'entraîner vers le gourbi ? L'a-t-elle suivie sans résistance ? Sont-ils restés muets, ou bien ont-ils échangé des propos? Elle ne saurait le dire »*[3] . Cet extrait révèle que la faute que la jeune fille a commise est loin d'être volontaire, elle a agi en réaction à un certain nombre de facteurs extérieurs et par

[1] *Ibid*., p. 101.
[2] *Ibid*., p. 102.
[3] *Ibid*., p. 102.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

la jalousie et par désespoir de voir l'homme qu'elle aime dans les bras d'une autre femme.

3.1. La démesure

Le personnage tragique est un être démesuré, et Jean Pierre Vernant considérait le personnage d'Œdipe comme étant un héros tragique par excellence, car il se caractérise par la démesure ou ce qui est connu en grec sous le nom de *l'hybris*. La démesure peut correspondre à tout ce qui dépasse la norme admise par la communauté dont l'homme fait partie. On peut dire que la démesure s'exprime sous la forme d'un certain anticonformisme qui va à l'opposé des canons et des lois qui régissent le groupe social auquel ce personnage appartient. La démesure est tout ce qui dépasse la mesure ; une sorte de fierté et d'arrogance funeste[1] qui mène le personnage tragique au malheur. Les trois personnages Amirouche et Dehbia et Mokrane sont des personnages démesurés et ce facteur contribue à leur situation tragique et au caractère tragique de l'œuvre.

3.1.1. Apollon et Dionysos

Nietzsche a établi cette distinction entre Apollon et Dionysos dans son célèbre ouvrage *La Naissance de la Tragédie* même s'il n'est pas le premier à le faire, cette distinction remonte en effet à Plutarque (46-120 ap. J-C). Pour Nietzsche, Dionysos est le symbole de la démesure et Apollon est celui de la mesure. Et à ce titre, la tragédie est issue des célébrations religieuses en l'honneur de Dionysos, et l'art tragique était essentiellement consacré au personnage et en même temps divinité qui est Dionysos et à la démesure.

L'opposition Apollon / Dionysos symbolise cette ambivalence qui est propre à la nature de l'homme entre l'ordre et le désordre et en même temps la

[1]TARDIOLI M, *Dictionnaire de la tragédie.* http// :www.ac-nanacy-metz.fr/enseigne/lettres/langues anciennes/textes/dict-tragedie.htm

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

justice et l'hybris et celle de la loi et de la violence[1]. Le héros tragique est issu de Dionysos qui renvoie au désordre, à la démesure et à l'hybris. Cette découverte du principe dionysiaque par Nietzsche, et avant lui par Plutarque, constitue une remise en question de cette sérénité apollonienne à laquelle les Grecs ont toujours étés attachés. Ce second visage du Grec ancien est celui de la démesure dionysiaque.

Or, si Dionysos rime avec le désordre et Apollon avec l'ordre, Amirouche comme personnage tragique démesuré est plus proche du premier que du deuxième. Le père de Mokrane, en l'occurrence a exprimé à son fils la nécessité de respecter l'ordre ainsi : *« l'ordre, mon fils, exige que chacun occupe sa place, se tienne à son rang. Sans cela, où seraient les Ait-Slimane, à présent? L'ordre, c'est l'honneur, la religion, la famille »*[2]. Le bonheur et la réussite passent inévitablement par l'ordre, qui est cette discipline que doit observer tout villageois qui cherche son salut et la réussite sociale. Cependant, Amirouche a suivi le chemin du désordre et de la démesure et de l'irréligion, chemin qui fut tracé jadis par Dionysos, le premier personnage tragique. Le destin tragique de ce personnage est dicté par cette tendance à la démesure à travers entre autres son athéisme et son anticonformisme.

Dehbia aussi est coupable de cette démesure, cette dernière est visible dans son attitude démesurée d'amour pour Jésus Christ, pour lequel elle veut offrir sa virginité, c'est ce qui est mis en lumière dans cet extrait :

> C'est ainsi que les premiers émois de la chair ont provoqué en elle une réaction singulière : ce n'est plus l'enfant Jésus qu'elle aime mais le Christ adulte, beau, fort et doux à la fois, le Christ crucifié, pantelant qui meurt pour avoir trop aimé, l'époux divin de toutes les vierges ardentes qui dédaignent l'amour terrestre.Elle brûle d'être parmi ces vierges et secrètement elle s'est donnée à lui[3].

[1] *Ibid.*
[2] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*, p. 81.
[3] *Ibid.*, p. 27-28.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Cette attitude est démesurée dans la mesure où elle va à contre sens de l'attitude normale et mesurée qui est le mariage terrestre avec un homme et non le désir qui est aussi utopique que démesuré de cette union avec Jésus Christ, en somme avec Dieu.

La démesure de Dehbia apparaît aussi dans ce sentiment d'orgueil qui lui est propre, ce défaut explique entre autres son comportement teinté d'une certaine supériorité et d'une pesanteur qui l'isole plus qu'il la rapproche de son entourage. Lorsqu'elle était au village des Ait-Ouadhou, les chrétiens de cette localité *« voyaient se manifester en elle un péché capital, le péché d'orgueil »*[1]. Dehbia elle-même est consciente de son défaut et de sa démesure si bien qu'elle avoue : *« je suis peut-être orgueilleuse »*[2].

3.1.2. Quête d'absolu

Nos trois personnages tragiques sont démesurés et dans cette optique la démesure est étroitement liée à cette quête d'absolu. Amirouche a toujours voulu prendre le dessus sur les autres. Depuis son enfance, il veut être un leader, un meneur, il veut *« jouer au meneur car c'est lui qui mène la jeunesse d'Ighil-Nezman»*[3].

Amirouche a toujours eu le dessus sur les autres garçons, et particulièrement sur Mokrane qui le déteste et le jalouse à cause justement de sa démesure. Amirouche avoue dans son journal : *« j'ai fini par avoir le dessus […] je l'ai humilié […] j'avais les meilleurs places »*[4].

[1] *Ibid*., p. 29.

[2] *Ibid.*, p. 29.

[3] *Ibid*., p. 127.

[4] *Ibid*., p. 179.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Cependant, la quête d'absolu est visible surtout dans cette recherche infatigable d'un bonheur absolu qui est en rapport à l'amour. Dehbia se consacre corps et âme à cet amour pour Amer, à ce propos elle affirme : *« j'ai toujours rêvé d'aimer quelqu'un totalement, quelqu'un que je n'aurais jamais vu, que je rencontrais »*[1] . Amer pour sa part, mise aussi d'une façon démesurée sur un amour absolu pour Dehbia : *« tu étais ce caprice qui me conciliait avec tout [...] un tout petit caprice qui devait m'apporter le bonheur »*[2] . Contrairement aux autres personnages du roman, Ouiza a fini par perdre cette soif d'absolu et cette quête d'un amour impossible. Sa réponse au sujet des sentiments qu'elle prouve pour son fiancé, montre que cette jeune femme n'est plus à la recherche d'un amour absolu d'où son caractère non tragique *:*

> *Sa figure ne me revient pas. Mais s'il est gentille, je l'aimerai bien [...] ils ont une vache et des bœufs, et beaucoup d'oliviers, de figuiers, une grande maison [...] j'ignore si je vais l'aimer, moi. Mais je ferai comme certaines [...] il suffit de fermer les yeux et ce sera celui qui tu voudras qui te serrera dans ses bras*[3].

Le comportement de Mokrane est aussi démesuré, il est à l'instar des autres personnages tragiques de la fiction à la quête d'un absolu. Ce dernier est perceptible surtout dans l' harcèlement permanent qu'il pratique sur Ouiza, Dehbia et les autres filles du village et surtout sur Amer. L'attitude de Mokrane est démesurée car nonobstant son mariage avec Ouiza, il convoite aussi Dehbia. Mais contrairement à la convoitise d'Amer, celle de Mokrane est chargée de haine, de violence voire de mépris : *« de tous les jeunes gens du village, Mokrane était celui que Dehbia détestait le plus [...] il avait une façon de la dévorer du regard, de la déshabiller [...] il la fixait de ses yeux grands et noirs qui jetaient des lueurs brulantes »*[4]. Le regard de Mokrane est là pour exprimer ce que la parole ne peut exprimer : à la fois les deux sentiments contradictoires du désir et de haine.

---

[1] *Ibid.*, p. 228.
[2] *Ibid*., p. 231.
[3] *Ibid.*, p. 73-74.
[4] *Ibid*.,p. 59.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Outre l'harcèlement permanent qu'il exerce sur Ouiza et Dehbia, qui révèle, par ailleurs, cette quête d'absolu à travers cette convoitise de deux femmes. Cependant, la démesure de ce personnage s'exprime surtout au moment où il tue Amirouche, à ce propos : *« la démesure atteint ici son comble dans le crime. L'étrangeté s'achève en révolte interdite, en hybris »*[1].

Il est d'autant plus frappant que le narrateur utilise la figure de l'animal, voire du monstre pour rendre compte du caractère démesuré et bestial de ce personnage. Ce dernier adopte, en effet, la même stratégie que les animaux sauvages qui agissent par surprise et surtout par traîtrise : *« il la happa traîtreusement par la taille tels ces chiens hargneux qui n'aboient jamais et mordent d'un coup brusque, en silence »*[2]. Le portrait brossé par le narrateur met en exergue les traits qui sont relatifs à la figure du monstre. La lumière est ainsi projetée sur la laideur de ce personnage, à ce propos, Mokrane est assimilé à un *: « bouledogue à grosse tète, avec une bouche largement fondue et des yeux à effrayer les enfants .Il avait beau se raser, les points noirs de sa barbe fournie assombrissent son visage dont la peau tannée par le soleil était déjà très brune »*[3] . Cette figure démesurée du monstre s'oppose au portrait brossé par le narrateur pour décrire Amer : le contraste est flagrant. En somme, cette dichotomie entre les deux figures du monstre (Mokrane) et de l'ange (Amer) nous révèle aussi cette démesure commune à ces deux personnages.

3.1.3. Beauté démesurée

La *beauté démesurée* d'Amirouche contraste avec celle des autres jeunes du village, on le décrit toujours comme quelqu'un de très beau, d'ailleurs son retour au village a suscité l'intérêt de tout le monde mais surtout de la gent féminine, qui est la première à succomber au charmes de ce jeune homme d'une

[1] KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Librairie Artheme Fayard, 1988.,p. 66.
[2] *Ibid*., p. 61.
[3] *Ibid*.,p. 62.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

beauté démesuré. Il déstabilise à lui seul la tranquillité et la sérénité du village, son retour au pays est un élément perturbateur, qui plonge le village dans une certaine instabilité.

Sa beauté cause des ravages au sein des filles du village, Ouiza qui venait juste de se marier avec Mokrane, est la première victime de cette beauté démesurée. Il a failli par sa démesure provoquer la répudiation de cette jeune femme dont le marivaudage avec Amirouche n'a pas échappé à l'œil vigilante de son mari. Les jeunes filles du village sont les premières à être impressionnées et surtout perturbées par Amirouche, si bien qu'elles attendent avec impatience cet instant où elles pourraient le voir pour la première fois.

La beauté d'Amirouche ne laisse aucune fille du village indifférente, et le contraste avec les autres garçons est saisissant. De toutes les filles du village, Ouiza est la plus touchée par cette beauté démesurée de ce jeune homme, elle a recours à une figure de style qui est en adéquation avec cet excès et exagération caractéristique de la démesure, cette figure est *l'hyperbole*. Ouiza exprime son admiration à l'égard d'Amirouche ainsi : *« Mon dieu, un astre, hein ma sœur, tu vois que je n'ai pas exagéré »*[1]. L'astre connote avec la beauté et la luminosité mais aussi avec l'inaccessible.

Amirouche lui-même, déclare à propos de sa beauté physique démesurée : *« A mon retour de France, j'étais encore plus beau et les mamans sans perdre une minute s'étaient mises à faire la cour à Madame, tandis qu'au passage les filles audacieuses me lançaient des regards langoureux qui scandalisaient mes copains »*[2]. Or, comment le village accepterait-il la présence menaçante d'un personnage aussi démesuré? Sa beauté démesurée est sans conteste inacceptable car elle le rend trop différent des autres, ces derniers qui sont que des médiocres noirauds qui ne peuvent faire le poids devant ce

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit*.,p. 96.
[2] *Ibid*., p. 143.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

personnage démesuré. La beauté démesurée d'Amer représente une énième transgression des lois qui régissent le village, et ce dernier comme la Cité grecque condamne tous ceux qui veulent sortir du lot et se distinguer des autres.

Dehbia jouit aussi d'une beauté démesurée qui l'a distingue et l'a différencie des autres filles du village : *« Dehbia était la plus belle avec son teint éblouissant et sa taille élancée »*[1], et Amer lui-même dans son journal se focalise sur la beauté démesurée de sa bien aimée : *« Dehbia a le teint clair, de grands yeux bleus au regard profond, un corps souple comme une fleur »*[2] . A l'instar de celui d'Amer, le portrait brossé par le narrateur nous montre cette beauté démesurée et surtout différente du modèle de beauté locale : la clarté du teint, la taille élancée et la clarté des yeux s'opposent au teint brun, taille moyenne et yeux marrons ou noirs qui sont, par ailleurs, des éléments qu'on trouve généralement chez les femmes kabyles. Cette démesure de la beauté est exprimé aussi par des adverbes tels que « trop » : *« cette fille trop blanche, trop grande, trop belle »*[3]. Les villageois sont conscients de cette particularité physique de Dehbia, aussi les mères averties recommandent souvent à leurs filles d'éviter la compagnie de la jeune fille.

3.1.4. Transgressions du sacré

La démesure du personnage tragique Amirouche s'exprime aussi par cette tendance transgressive et anticonformiste à l'égard du sacré. P.Pavis, à ce propos, déclare : *« l'hybris pousse le héros à agir et à provoquer les dieux, malgré leurs avertissements, ce qui aboutit à leur vengeance et à sa perte .Ce sentiment est la marque de l'action du héros tragique toujours prêt à assumer son destin »*[4].

[1] *Ibid*., p. 72.
[2] *Ibid*., p. 151.
[3] *Ibid*., p. 42.
[4] TARDIOLI M ,*Dictionnaire de la tragédie*. http// :www.ac-nanacy-metz.fr/enseigne/lettres/langues anciennes/textes/

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Dans une société traditionnelle tournée vers le culte religieux et dans laquelle l'islam est profondément ancré, l'athéisme est plus qu'indésirable, il est condamnable. On ne tolère pas qu'on touche au sacré, et qu'on s'écarte des préceptes de la fois mahométane. Amirouche affiche, sans aucune peur, à tout ceux qui veulent l'entendre, son athéisme, et, à cet égard, n'écrit-il pas dans son journal : *« Je n'ai ni religion ni principes »*[1]. Ne pas avoir de principes est une chose, mais ne pas avoir de religion en est une chose très grave, et revient à une condamnation certaine de l'instance d'inquisition que représente le village.

Amirouche a commis d'innombrables transgressions des lois qui régissent la vie quotidienne du village. L'une de ces transgressions est de toucher à l'un des cinq piliers de la religion musulmane qui est le ramadhan. Ce personnage démesuré ne respecte pas cet événement annuel cher à tous les musulmans et à ceux d'Ighil- Nezman. Et en n'observant pas le carême il viole une loi sacrée de la religion musulmane, par voie de conséquence, le châtiment réservé à celui qui ose se démarquer de la communauté dont il est issu, est le rejet et la marginalisation, voire la mort tragique, comme Œdipe.

Dans cet ordre d'idées, Amer lui-même et conscient de son caractère démesuré si bien qu'il écrit entre autres : *« J'en ai pris partie et je ne jeune jamais et j'ai des disciples comme le diable, et tous ensemble nous nous moquons d'eux et je récolte tout seul leur haine »*[2].

En quelque sorte, il assume sa démesure et ce à travers sa transgression à l'égard du mois sacré du ramadhan, mais ce qui est plus grave encore c'est qu'il pratique une influence sur les autres jeunes, c'est pourquoi l'autorité inquisitrice du village, comme ce fut le cas jadis pour la Cité antique, ne peut tolérer une transgression d'une telle ampleur. En outre, ce qui parait intéressant dans cet extrait du journal, est le fait qu'il se compare lui même au diable et on connaît

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit*.,p. 122.
[2] *Ibid*., p. 130.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

tous l'image haïssable et dégradante du diable qui est propre à toutes les religions révélées et à l'islam en particulier.

Dehbia est aussi un personnage démesuré et coupable à cause de son appartenance à la communauté chrétienne d'Ait-Ouadhou, sa foi chrétienne constitue une transgression et une rupture à l'égard de la religion dominante qui est l'islam.

Cette démesure s'exprime aussi dans cette transgression de l'interdit, et en même temps, des usages propres à la société locale. Amirouche, en côtoyant deux femmes Ouiza et Dehbia dont l'une est mariée à Mokrane et l'autre est célibataire, viol ainsi les lois qui régissent sa communauté et accentue en même temps son caractère démesuré.

Amirouche est d'autre part conscient que ses comportements vont à l'encontre des mœurs et usages locaux d'ailleurs il le dit lui-même : *« Je déshonore la famille »*[1] cependant il continue dans cette logique transgressive et démesurée, et il ne ressent pas de gêne ni de honte à travers ses actes, ce qu'il ressent c'est surtout une grande indifférence envers le conformisme des siens.

A travers cette démesure de nos trois personnages tragiques, on peut aussi déceler une certaine grandeur, proche de celle des grands personnages tragiques issus de la tragédie antique ou classique, tout comme ces lustres devanciers ils bravent l'interdit et tombent dans la démesure. Sur la grandeur du héros tragique Amer, on ne peut oublier de signaler les multiples hyperboles utilisées par l'auteur pour le décrire. Grandeur tragique de cet héros qui apparait aussi dans son prénom même *Amirouche* qui est un symbole de la résistance algérienne pendant la guerre de libération, on peut affirmer que ce prénom accordé par Feraoun à son héros n'est pas innocent, elle met en lumière la grandeur tragique

[1] *Ibid*., p. 154.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

de ce personnage et en même temps un engagement apparent de l'auteur et son ralliement pour la cause algérienne.

Cependant, la grandeur de ce personnage est considérée dans ce cas de figure comme une démesure, en somme une transgression. Or, la passion amoureuse est à l'instar des innombrables transgressions que nous venons d'étudier témoigne de cette culpabilité inhérente à ces personnages tragiques, et même si elle révèle leur grandeur tragique cependant elle constitue un élément important, qui s'ajoute aux autres structures de ce tragique fondamental.

2. De l'éros au revirement

2.1. Le tragique à travers l'Amour-passion

Dans la préface de *Britannicus* (1669) Racine a défini la tragédie comme étant : *« Une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se pose en un seul jour et qui s'avançant par degrés vers la fin n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages* »[1] .

L'auteur classique nous montre entre autres que la crise classique est bâtie sur les conflits personnels entre les personnages. Et le même auteur ajoute dans la préface de *Bérénice* (1671):*« Ce n'est pas nécessaire qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie; il suffit que l'action soit grande, que les auteurs soient héroïques, que les passions soient excitées »*[2].

Les passions sont mises sur le même pied d'égalité avec la grandeur de l'action et l'héroïsme des personnages. Leur rôle est de procurer de la majesté tragique[3]. Les conflits passionnels deviennent par voie de conséquence un

[1] RACINE Jean, *Andromaque*, Cité par SAUVAGE Pierre, *Etude de la passion dans «Phèdre» de Racine*, Ellipses, 1983, p. 34.
[2] RACINE Jean, *Bérénice*, cité par SAUVAGE Pierre, *op.cit.*, p. 34.
[3] SAUVAGE Pierre, *op.cit*., p. 34.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

élément aussi indispensable que déterminant dans la structure de toute œuvre tragique.

2.1.1. Le coup de foudre

Quand Amirouche voit Dehbia pour la première fois, il a ce sentiment de surprise qui est dû peut-être à la jeunesse et à la beauté de sa cousine : *« Elle vint me saluer accompagnée de sa mère et je fus très surpris de la voir »*[1] . Car il ne s'attendait sûrement pas à rencontrer une fille d'une telle beauté et de surcroit une cousine. Cette première rencontre constitue la première étincelle et le point de départ de la passion qui lie nos deux personnages tragiques. Il s'agit du coup de foudre ou ce que Barthes a appelé l'éros événement, ce coup de foudre est défini comme un *« amour subi et violent »*[2] . Ce phénomène frappe le personnage tragique et le rend incapable de réagir, il ne peut que constater sa situation d'enchaîné par les chaînes de la passion. Face à cette dernière qui le tourmente, c'est « la raison » qui est la première faculté à subir les affres et le diktat de la passion. A ce propos Racine écrivait justement dans ses *Stances à Parthénice* : « *Sitôt que je t'ai vue [...] ma raison fut vaincue »*[3] . Ceci explique pourquoi nos deux personnages tragiques ont tendance à déraisonner ou du moins raisonnent mal.

L'amour-passion qui lie nos deux personnages tragiques Amirouche et Dehbia est né de cette première rencontre .On a droit à deux versions relatives à la genèse de cet éros immédiat[4] ,la première est celle de Dehbia : *« Embrasse la tète de ton cousin, approche n'aie pas peur !Melha et Madame souriaient . Le cousin fit un pas, la regarda, inclina doucement la tète pour recevoir le baiser puis saisit la main de Dehbia et l'effleura de ses lèvres, au hasard, rapidement*

[1] *Ibid*., p. 142.
[2] Dictionnaire Larousse illustré du 20 siècle.
[3] SAUVAGE Pierre, *op.cit*., p. 14.
[4] BARTHES Roland, *op.cit*., p. 22.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

comme si cela l'agaçait. Elle revint peu satisfaite de la rencontre »[1] . Dehbia redoutait qu'il la prenne pour une gamine, qu'il ne la remarque même pas ou bien pire encore qu'il ait la même attitude que les autres villageois celle du mépris envers la petite chrétienne.

Derrière ce doute qui ronge Dehbia, se cache un amour naïf qu'elle éprouve pour ce beau gosse. C'est pourquoi elle se met à chercher inlassablement une preuve aussi minime soit-t-elle de l'amour d'Amer. Et cette preuve tant attendue finit par arriver *:*

> Amer arriva prés d'elle, le regard qu'elle leva sur lui était un aveu d'amour désespéré [...] Pour la première fois Amer eut un choc brutal. Il rougit lui aussi, sourit tendrement et posa sa main sur la tête de sa cousine [...] je l'aime, il sait que je l'aime[2] .

Cette longue séquence nous montre cet attachement d'Amirouche à Dehbia et ce besoin vital d'un signe concret qui exprimerait leurs sentiments authentiques. Car elle ne veut plus vivre dans le doute, elle veut bâtir son amour sur des bases solides. Et dés qu'elle a la preuve de la sincérité des sentiments du jeune homme : *« Elle se mit à l'aimer de toutes ses forces »*[3]. A propos de ce trouble qui gagne Amirouche, visible dans la rougeur soudaine de son visage, Barthes précise que le héros tragique qui est pris dans la tourmente de la passion est souvent l'objet de ce genre de troubles physiques tels que *« la rougeur, la pâleur, les soupirs »*[4] et qui sont des signes symptomatiques qui ne trompent pas quant au désordre qui s'empare du héros tragique.

Après que la jeune fille s'est assurée de la sincérité des sentiments d'Amirouche, elle n'a, à présent, d'autre choix que de l'aimer de toute son âme. L'attitude de la jeune fille est caractéristique de cette situation classique d'amour naïf , qui contribue à l'idéalisation de la personne aimée et l'agrandissement

[1] FERAOUN Mouloud. *op.cit*., p. 31.
[2] *Ibid*., p. 33.
[3] *Ibid*., p.33.
[4] BARTHES Roland, *op.cit*., p. 27.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

voire la sacralisation de son image . Elle le regarde avec cet œil qui a tendance a amplifier l'image de la personne aimée au point où elle le rapproche d'elle-même et de son image pour s'identifier à lui et le voie comme son double: *« elle décida qu'il lui ressemblait en tout point »*[1].

Il est intéressant de remarquer qu'Amer donne la même version de la naissance de son amour –passion. Cependant, si pour la version de Dehbia les faits étaient rapportés par un narrateur -qui n'est pas Dehbia- quant à la version d'Amirouche, les faits sont essentiellement rapportés par lui-même, à l'exception de cette phrase de Nana Melha au style direct qui a déjà été citée dans la version de Dehbia: *« Embrasse la tête de ton oncle, ma fille un beau jeune homme, tu vois. Tu peux être fière de tes oncles. Je te l'ai toujours dit »*[2].

2.1.2. La scène érotique

La scène érotique qui est liée à l'Amour-passion tragique, est un autre mécanisme qui contribue au caractère tragique de ce roman. Il faut avouer que cependant ce roman ne comporte pas beaucoup de scènes érotiques, ceci est essentiellement dû à la culture et aux mœurs kabyles qui prohibent tout contact physique entre l'homme et la femme à l'exception faite des relations qui s'inscrivent dans le cadre conjugal. Et l'écrivain qui est Feraoun, soucieux de représenter fidèlement la réalité socioculturelle de sa société, n'a montré que les rares fois où nos deux personnages tragiques, à l'insu de tout le monde, ont pu déjouer la vigilance des villageois et «organisent » ainsi quelques rencontres clandestines.

Toute scène érotique se déclenche grâce à l'organe de la vue. *« Aimer c'est voir »*[3] notait Barthes : *« J'ai vu passer Dehbia, j'ai suivi machinalement.*

[1] *Ibid.*, p. 33.
[2] *Ibid*., p. 142.
[3] BARTHES Roland, *op.cit*.,p. 23.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Nous nous sommes trouvés seuls dans la ruelle. Elle s'est retournée avant de rentrer chez elle et m'a souri. C'était tout ce que je voulais »[1]. A défaut de se parler, la vue s'arrange pour inventer un autre langage : le sourire est une promesse d'être présente à ce rendez-vous amoureux, sourire est au-delà de parler, constitue et devient un moyen de communication idéal dans un milieu où le langage amoureux est proscrit.

La passion prend souvent des signes morphologiques c'est généralement la rougeur qui l'exprime : *« elle a rougi jusqu'aux oreilles et baisse les yeux .J'ai sans doute rougi moi aussi »*[2]. De toutes les couleurs, le rouge est la couleur de la passion, au-delà de la timidité, la rougeur exprime ce trouble qui saisit le personnage tragique frappé par les foudres de la passion.

Ces scènes érotiques sont aussi rares que leurs rencontres mêmes. L'une des rares fois où Amirouche a pu toucher sa bien aimée se trouve dans les deux derniers jours avant sa mort tragique. L'initiative est venue comme à l'accoutumée de l'homme : *« il l'a attiré contre lui et a appuyé sa tête nue sur le sein de Dehbia, l'oreille juste sur le cœur. Dehbia debout palpitait d'émotions »*[3]. Ce n'est pas innocent lorsque Amer met son oreille sur le sein de Dehbia, car le sein renvoie non seulement à l'érotisme, mais surtout à la figure de la « mère nourricière » et lorsque on sait que Amer a perdu sa mère quelques jours plutôt, on ne peut s'empêcher de faire le lien entre cet événement douloureux et marquant dans la vie d'un homme et son attirance pour ce sein qui symbolise mieux que n'importe qu'elle autre membre la féminité, l'érotisme et surtout la *mère*. Dehbia pour sa part voulait aussi remplir le vide qu'a laissé Madame et le moins qu'on puisse dire c'est que Amirouche se plaît bien dans ce rôle d'enfant : *« elle lui caressait les cheveux comme ceux d'un enfant »*[4].

[1] *Ibid*., p. 203.
[2] *Ibid*., p. 204.
[3] *Ibid*., p. 18.
[4] *Ibid*., p. 18.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Même si le sein reste un objet auquel Amirouche voue une importance capitale, force nous est cependant de constater que sa visée est bien plus profonde. Il vise un organe que la tradition littéraire a de tout temps considéré comme étant le siège des sentiments ; il s'agit bien sûr du *cœur*. Ce dernier est révélateur des vrais sentiments de Dehbia, et ses battements sont un hymne à l'amour. C'est sans doute la raison pour laquelle il lui dit : *« j'aime écouter battre ton cœur .Il me raconte ton histoire. Vois-tu, il ne me cache rien .Grace à lui je te connaîtrai »*[1]. Avec le concours de cet organe qu'est le cœur cette entreprise qui paraissait utopique devient réalisable : si la bouche peut mentir, le cœur ne révèle que la vérité.

Mokrane pour sa part vit une passion amoureuse avec Ouiza et Dehbia, ce troisième personnage tragique de cette œuvre est déchiré entre une passion et en même temps un sentiment de mépris voire de haine envers cette jeune chrétienne. L'amour et la haine sont certes deux sentiments contradictoires mais qui peuvent être liés :

> L'amour est une pure épreuve de fascination qu'il ne distingue si peu de la haine ; la haine est ouvertement physique, elle est sentiment aigu de l'autre corps; comme l'amour, elle naît de la vue, s'en nourrit, et comme l'amour, elle produit une vague de joie[2] .

Les deux motifs de la vue et de la poursuite structurent l'éros tragique qui lie Mokrane au deux jeunes femmes. Ces dernières semblent se donner à cœur joie à ce jeu de poursuites interminables à travers les ruelles du village.

La passion de Mokrane pour ces deux femmes est synonyme de souffrance. Car, la femme qu'il a épousée ne l'aime pas et en même temps Dehbia est destinée à Amer. Toute cette souffrance engendrée par cette problématique amour-passion est exprimé par Mokrane d'une façon admirable lors de la scène du viol : *« il va te prendre, toi que j'aime, il va t'épouser .C'est*

[1] *Ibid*., p. 18.
[2] BARTHES Roland, *op.cit*., p. 24.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

fini. Il me laissera rien .Il m'arrachera le cœur et les entrailles, il me videra [...] tu seras à lui, à lui pour toujours. Toute à lui »[1].

2.1.3. L'éros rétrospectif

L'éros tragique « *reproduit indéfiniment la scène originelle qui l'a formé* » [2] et ce grâce à la rétrospection. Les souvenirs et les rétrospections prennent une importance primordiale dans la vie de nos personnages tragiques. Car le personnage tragique est non seulement enfermé mais il est aussi seul. Il résulte de cette solitude forcée à laquelle il est condamné, des appels incessants à la mémoire rétrospective, et aux pouvoirs que détiennent les souvenirs. Barthes s'exprime au sujet des récits rétrospectifs en affirmant : *« le récit n'est nullement une partie morte de la tragédie ; bien au contraire, c'en est la plus fantasmatique, c'est-à-dire, en un sens, la plus profonde »*.[3]

Aussi contradictoire que cela puisse paraitre, l'éros tragique ou l'Amour-passion ne devient réel et effectif que lorsque il est vécu comme souvenir : *« le corps adverse est bonheur lorsqu'il est image ; les moments réussis de l'érotique racinien sont toujours des souvenirs »*[4]. Les personnages tragiques de ce roman que nous analysons possèdent eux aussi cette faculté de revivre le passé, de goûter à chaque fois qu'ils le veulent à ce bonheur qui par ailleurs relève du passé car : *« la naissance de l'amour est rappelé comme une véritable scène : le souvenir est si bien ordonné qu'il est parfaitement disponible, on peut le rappeler à loisir, avec la plus grande chance d'efficacité »*[5].

Il suffit que le personnage ressente le besoin et la nostalgie de revoir ce passé heureux dans ce présent qui s'avère malheureux, pour que se déclenche ce

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit*., p. 102.
[2] BARTHES Roland, *op.cit*., p. 24.
[3] *Ibid*., p. 24.
[4] *Ibid*., p. 28.
[5] BARTHES Roland, *op.cit*., p. 29.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

mécanisme rétrospectif. Il existe une figure de rhétorique classique, il s'agit de l'hypotypose, à travers cette dernière c'est *« l'image qui tient lieu de la chose »*[1] en d'autres termes c'est le souvenir qui impose cette image du passé et la rend présente, presque aussi réelle que la réalité elle-même.

Dehbia aura tout le loisir de revoir le passé et de parcourir son roman d'amour avec Amirouche : *« ces six mois qu'elle vient de passer tout prés d'Amer, elle ne les oubliera pas : c'est un filme enregistré à jamais dans sa mémoire, qui reste là à sa portée, qu'elle peut dérouler quand bon lui semble »*[2] . Pour nos deux personnages, la réalité est tellement décevante qu'ils ont recours à cette image gonflée du souvenir, et à force de répéter ce même *rite* rétrospectif, il en résulte que cette image rétrospective devient gonflée, améliorée, au point ou elle trahit l'authenticité et la réalité de la scène originelle effective qui est souvent décevante.

En somme, même si l'éros tragique peut procurer une joie éphémère aux personnages tragiques et ce par le biais du souvenir, cependant on ne peut faire passer sous silence son caractère destructeur. La passion tragique au-delà de l'impossibilité de se concrétiser sur le terrain elle représente, aux yeux de presque tous les auteurs tragiques, un danger pour la société : *« la passion est présentée comme une force mauvaise qui détruit ceux qui la subissent »*[3]. Il est évident que si nos personnages obéissent à leurs passions et ils tombent souvent dans la tentation, n'y a-t-il pas cependant une autre instance qui contrôle, d'une main de fer, les destinées de nos personnages. Dans ce cas, que peuvent nos personnages tragiques devant la fatalité tragique?

2.2. La fatalité tragique

2.2.1. Le fatum

[1] *Ibid*., p. 29.
[2] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*, p. 15.
[3] SAUVAGE Pierre, *Etude de la passion dans «Phèdre» de Racine*, Ellipses, 1983, p. 35.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Il ne sera pas facile de comprendre la notion de la fatalité tragique, sans faire un éclairage sur les différentes acceptions sémantiques de cette notion. Dans nos altercations quotidiennes on a tendance à confondre des notions telles que destin, destinée, sort, fatalisme, fatalité etc. C'est pourquoi nous allons essayer de définir brièvement ces différentes notions. Première distinction à faire est celle de destin/destinée. Le destin n'est qu'une partie, une forme qui exprime la destinée, cette dernière est une notion générique qui veut dire *: « l'ensemble des événements qui « arrivent » à l'homme »*[1] et ces événements en question peuvent s'accorder avec la volonté de l'homme dans ce cas on dira que c'est une destination qui est essence et loi de la personnalité de l'individu et surtout une exigence intérieure. Et quand d'autre part, ces événements ne s'accordent pas avec la volonté de l'homme, il s'agit bien du destin qui vient de l'extérieur, du dehors. Précisons que c'est ce destin qui est représenté dans les tragédies grecques d'Eschyle et d'*Œdipe-roi* de Sophocle.

Ces tragédies sont l'expression de la version antique du destin, *le fatum*[2] en l'occurrence, qui régit et dicte les actions humaines. A ce titre, l'homme essayera de se réconcilier avec son destin et cette tentative de réconciliation est un problème aussi originel qu'éternel. Or, cette tentative de faire en sorte que le destin soit la destination propre de l'homme, est vouée à l'échec.

2.2.2. Prédestination au malheur

La fatalité tragique est proche de cette notion de fatalisme qui est une attitude religieuse qui considère tous les événements de la vie de l'homme irrévocablement fixés à l'avance. En ce sens, la fatalité est à l'opposé de la liberté humaine. Car elle soutient l'idée selon laquelle toute vie humaine est fixée au préalable, toute existence est déterminée à l'avance par un destin inéluctable

[1] JULIA Didier, *Dictionnaire de la philosophie*, Larousse/vuef 2001.p. 60.
[2] JULIA Didier, *op.cit*., p. 60.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

et une loi qui nous dépasse. L'antiquité grecque possède une notion qui est celle de *l'anankè*[1] qui désigne cette nécessité qui régit la vie des hommes et celle des dieux. C'est cette fatalité tragique inéluctable et toute puissante qui est représentée dans *Les Chemins qui montent* : les personnages tragiques de ce roman sont victimes entre autres de cette *anankè* ou fatalité tragique qui les prédestinent à une vie tragique.

« *Le tragique suppose la présence d'une transcendance, le fatum quelle que soit sa forme : divine, familiale, historique etc. Et qu'il engage l'homme dans un combat perdu d'avance avec cette transcendance* »[2]. Il s'agit là d'une transcendance divine même si les personnages de notre roman sont aussi victimes d'une transcendance sociohistorique que nous allons étudier dans le prochain chapitre.

La transcendance divine ou la fatalité tragique est traduite dans notre roman par des allusions au caractère « écrit » des malheurs de ces personnages tragiques. Ouiza illustre parfaitement ce cas de figure lorsqu'elle déclare à Dehbia :

> Les Ait-Hamouche, ma fille portent malheur aux Ait-Larbi !un Ait-Hamouche a tué Amer, le père, pour laver son honneur ; un Ait-Slimane tue Amer, le fils, pour Ouiza n'Ait-Hamouche. C'était écrit, c'était écrit. Tu n'y peux rien [3] .

C'est ainsi que la mort d'Amer le père et d'Amirouche sont misent sur le dos d'une transcendance divine qui dévoile toute la vulnérabilité des personnages tragiques. Dans le même sillage, le mariage est aussi lié à une transcendance divine, et là encore, c'est cette dernière qui décide du malheur ou du bonheur des personnages tragiques. A ce propos, Melha avoue à Madame : *« Le mari est une affaire de destin […] pour les femmes, le bonheur et le malheur est écrit au front dés la naissance »*[4].

---

[1] *Ibid*., p. 93.
[2] MACE-BARBIER Nathalie, *Lire le drame*, Dunod. Paris, 1999. p. 13.
[3] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*, p. 104.
[4] *Ibid*., p. 47.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Les trois personnages tragiques Amirouche, Dehbia et Mokrane subissent le poids du passé, l'antériorité, comme une fatalité[1] . Ils sont en quelques sortes prédestinées au malheur, leur condamnation remonte à leur naissance. C'est le cas de Dehbia qui est née dans une famille pauvre, elle ne connaît même pas son père, en plus du fait qu'elle est chrétienne donc condamnée au mépris et au rejet des musulmans. En outre, se mère Melha jouissait déjà d'une très mauvaise réputation, que sa pauvre fille a héritée à son tour.

Depuis sa naissance le mauvais sort semble s'acharner sur elle. C'est une fille qui personnifie le malheur et la malchance, d'où elle passe elle sème malheur et malédiction :

> Elle constate qu'elle porte en elle la malédiction. Quand elle était petite, à l'école, elle était considérée comme un trouble fête, transformant les jeux en disputes, se fâchant avec l'une puis avec l'autre, se retrouvant seule toujours seule [...] Chaque fois qu'une Sœur s'intéressait à elle, le sort s'acharnée contre la religieuse qui ne tardait pas à quitter la mission[2].

Son entourage a peur d'elle, il la redoute car elle est une source de malheur. La solitude de Dehbia est par conséquent imposée par les autres. L'être humain est un être social et Dehbia ne veut certainement pas vivre dans la solitude.

En outre, l'homme qu'elle considère comme son père a attendu le jour où elle tomba gravement malade pour lui avouer qu'il n'est pas son père. En somme, elle est considérée par les autres comme une bâtarde qui ne connaît pas la véritable identité de son père biologique. C'est pourquoi, elle déteste cet homme qui « *lui a enfoncé une vrille dans le cœur* » [3] et elle le méprise car « *il tolérait l'inconduite de sa femme et se soûlait continuellement* »[4]. Les malheurs de Dehbia sont l'œuvre de son père biologique qui ne veut pas assumer sa paternité,

[1] BARTHES Roland, *op.cit.*, p. 48.
[2] *Ibid*., p. 20.
[3] *Ibid*., p. 20.
[4] *Ibid*., p. 20.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

et du mari de sa mère qui affiche une grande antipathie envers la jeune fille. Ces deux personnages jouent ainsi le rôle de cette fatalité tragique qui condamne la jeune fille à une existence tragique.

Amer prend conscience de cette vérité terrible et implacable selon laquelle il est condamné par la fatalité à un destin tragique. Il est, au même titre, que les autres personnages tragiques de ce roman prédestiné et voué à une vie tragique. Aussi, son journal est truffé de plaintes et autres aveux de son incapacité à luter et à faire face à cette irrévocable fatalité : *« Mon Dieu je suis un incapable »*[1] ; ou encore *« nous sommes damnés pour la vie »*[2]. Ces phrases infirmatives expriment cette incapacité tragique et rendent compte d'une vérité générale admise et acceptée par tout le monde, accentuant ainsi le sentiment de terreur tragique véhiculé par cette certitude qu'elle impose.

Mokrane est aussi prédestiné au malheur et au tragique. On est tenté de dire que toute la haine qu'il éprouve pour Amer et Dehbia n'est que le résultat de son éducation au sein d'une famille connue pour son fanatisme et intolérance et autre étroitesse d'esprit : *« Les Ait-Slimane .Des lâches nous les connaissons depuis longtemps : voleurs nocturnes, faux témoins, mouchards. Chez eux, les générations se suivent et se ressemblent .Voilà, c'est Mokrane des Ait-Slimane. Rien de plus »*[3].

A cet égard, Mokrane a hérité de cette *antériorité* qui endosse la tunique de la fatalité tragique et lui lègue ainsi tous les défauts qui font la particularité de cette famille. Les ancêtres de Mokrane sont lâches, hypocrites, fanatiques et voleurs et ce n'est que logiquement qu'il perpétue cette tradition d'une lignée tristement connue pour sa mauvaise réputation.

[1] *Ibid*., p. 157.
[2] *Ibid*., p. 207.
[3] *Ibid*., p. 178-179.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

En somme ,dans cette perspective du tragique antique les personnages tragiques sont condamnés par une transcendance divine à un destin tragique ,condamnation qui sera traduite par un terrible retournement de situation ou une sorte de coup de théâtre qui advient à un moment crucial de la vie de ces personnages. Le renversement tragique est aussi le résultat de cette faute tragique ou *hamartia* et les nombreuses transgressions que nous venons d'étudier.

3.1. Le revirement tragique

Le revirement tragique est défini par Barthes comme : *« changer toute chose en son contraire »*[1] toute œuvre tragique se construit sur ce mécanisme fondamental. Ce revirement ou renversement reflète le mouvement monotone de la création fait d'ascension et de chute, de grandeur et de décadence, et il est à l'image de la vie de l'homme jonchée de bonheur et malheur, de rire et de larmes, de vie et de mort. Ces renversements sont considérés comme *« un grand moment tragique, que le héros, être exceptionnel, passe de l'ignorance à la connaissance et connaît ainsi son destin, son identité, sa faute »*[2] .

Il peut y avoir au niveau d'une seule œuvre un revirement tragique principal sur lequel se construit l'intrigue toute entière. Le roman *Les Chemins qui montent* est effectivement construit sur un revirement principal qui saisit l'œuvre dans sa globalité.

C'est à travers les péripéties du roman qu'on saisit l'ampleur de ce revirement tragique. Le personnage tragique Amer va connaître une période de bonheur éphémère avec sa bien aimée Dehbia cependant une nouvelle donne va changer d'une façon radicale sa destinée et celle de Dehbia, et c'est le propre

[1] BARTHES Roland, op.cit.,p. 51.
[2] BIET Christian., p. 24.Cité dans NAUGRETTE Florence, « Le coup de théâtre dans la dramaturgie hugolienne ». http// :www.groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/99-01-23Naugrette.pdf

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

même de ce mécanisme de renversement tragique de faire basculer les personnages tragiques d'une situation de bonheur vers le malheur.

Amour et Bonheur ⟶ Mort tragique

3.1.1. De l'ignorance à la reconnaissance

Amirouche est le découvreur d'une vérité tragique qui changera le cours de sa vie. Et comme le souligne Charles Bonn le tragique est issu aussi de dette découverte d'une vérité[1] . Cette dernière est en rapport avec la dernière source de bonheur qui lui reste, Dehbia en l'occurrence. Faut-il rappeler la certitude d'Amirouche quant à la fidélité et à la sincérité de Dehbia, à aucun moment de la fiction il se doutait qu'elle pouvait le trahir. Dans l'un des passages de son journal n'écrit-t-il pas : *« une fille garantie vierge –comme toi Dehbia-et qui ne songera pas à vous tromper »*[2] et quelques pages plu tard il continue dans sa crédulité naïve en affirmant notamment : *« Je crois vraiment que Dehbia est pure et qu'elle m'aime »*[3]. Cependant la désillusion sera grande lorsqu'il découvrira, non sans surprise, cette vérité tragique selon laquelle Dehbia la trompée avec Mokrane. En somme, la virginité et la pureté sur lesquelles il misait tant n'était qu'un leur, qu'une illusion supplémentaire qui s'ajoute au lot déjà garnie de déceptions et de désillusions qui caractérisa la vie du jeune homme.

Cette étape du roman correspond à *l'ignorance*[4] du héros tragique quant à la vérité suprême concernant la pureté de sa dulcinée. Le mécanisme de reconnaissance inclue ce passage du héros de cet état d'ignorance vers l'état de reconnaissance. Cette dernière est dans ce roman liée à la découverte de cette impureté de Dehbia.

---

[1] Bonn Charles, *le roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée.* http// :www.limag.refer.org/Textes/Bonn/RomAlg/Rom 1e Partie
[2] *Ibid*., p. 208.
[3] *Ibid*., p. 217.
[4] ARISTOTE, *op.cit.*,p. 44.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Au douzième jour de la mort de sa mère Amirouche écrivit : *« Je crois que l'on ne peut pas être dans état différent lorsqu'on s'apprête à être heureux »*[1] cette révélation en dit long quant au bonheur qui est entrain de submerger Amirouche. C'est cet amour pour Dehbia qui le rend si heureux, cette phase correspond à l'ignorance du héros tragique. Or ce renversement de situation qui s'est opéré dans ce roman est marqué par un changement temporel. Amirouche pour designer son moment de bonheur et son amour avec Dehbia utilise l'imparfait de l'indicatif et ce pour exprimer cette période révolue et qui a duré dans le temps, que son illusion a aussi duré énormément de temps, qu'il a été berné et aveuglé par cet amour; car l'imparfait se caractérise par ses actions prolongées dans le temps. Cet extrait suivant nous le confirme :

> Dieu m'est témoin que j'étais sincère, prêt à lui donner mon affection, ma vie, que j'étais heureux, que mille projets se formaient dans ma tète, que tout m'apparaissait limpide, que je découvrais tout d'un coup pourquoi je suis à Ighil- Nezman, pourquoi j'étais seul, pourquoi j'avais vingt cinq ans[2].

Le passage au présent de l'indicatif exprimé par cette expression : *« Et maintenant »*[3] reflète ce renversement de situation qui frappe de plein fouet le jeune homme. A cet égard, si l'imparfait exprime cet état d'ignorance et ce paradis perdu, ce temps idyllique et nostalgique dans lequel Amirouche chantait insouciamment son amour pour sa dulcinée, le présent de l'indicatif est là pour marquer la fin de cette illusion et le début de la désillusion ; et ce basculement de situation de bonheur vers celle de malheur. L'extrait qui va suivre montre ce renversement tragique de la situation de ce personnage : *« Maintenant me voici une foi de plus, une dernière fois devant ma caisse devant mes papiers pour écrire mon refus [...] je refuse tout. Hormis cette bouteille d'anisette que je boirai pour finir »*[4].

[1] *Ibid*., p. 225.
[2] FERAOUN Mouloud, *op.cit*., p. 229.
[3] *Ibid.*, p. 229.
[4] *Ibid.*, p. 229.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Le héros tragique découvre non sans grande stupéfaction ce changement radical qui touche son destin :

> C'est la conscience de cette symétrie qui terrifie le héros frappé ; ce qu'il appelle le comble d'un changement, c'est l'intelligence même qui semble toujours conduire la fortune précisément dans sa place opposé ; il voit avec terreur l'univers soumis à un pouvoir exact : la tragédie est pour lui l'art du précisément [1] .

La conjonction *« précisément »* exprime ce passage de la certitude au doute et du comble vers la chute. A ce propos, on peut dire que c'est précisément quand Amirouche commence à jouir de cet amour, qu'il découvre l'impureté de sa bien aimée.

II UN TRAGIQUE MODERNE

1. Une transcendance sociohistorique

Le tragique moderne est profondément ancré dans un contexte sociocritique particulier. Dans toute œuvre littéraire contemporaine le tragique moderne se manifeste dans des périodes historiques décisives[2] et dans des moments de gestations et de grands bouleversements tels que les guerres et les révolutions.

Le roman que nous étudions est la représentation littéraire d'une période historique donnée. Faut-t-il préciser que notre roman est écrit entre 1953 et 1956 et publié en 1957 c'est-à-dire que le contexte historique qui l'a vu naître est celui de la guerre de libération et cette période s'avère être l'une des plus agitées du vingtième siècle.

[1] BARTHES Roland, *op.cit.*, p. 52-53.
[2] BARBERIS Pierre, *Le prince et le Marchand*, Cité par ACHOUR Christiane, REZOUG Simone, *Convergences Critiques : introduction à la lecture du littéraire*. Alger, OPU, 1995, *p*. 268.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Nous tenterons dans ce chapitre d'étudier les différentes manifestations du tragique moderne en les liants au contexte sociohistorique de l'œuvre. En d'autres termes, nous chercherons à établir un rapport entre le texte du roman et son contexte à savoir la façon dont le texte élabore et traduit sur le plan de la représentation et de la fiction des situations historiques vécues. A ce titre, Feraoun «*historise et socialise ce dont il parle, ce qu'il parle différemment »*[1] et par la même occasion, il est le traducteur de la conscience collective de sa société.

La plupart des sociologues ont soulignés ce rapport étroit qui existe entre la conscience collective et les consciences individuelles qui structurent toute société. Émile Durkheim, le célèbre sociologue français a énormément insisté sur cette impossibilité pour tout artiste ou écrivain de se démarquer de cette conscience collective qui est propre à sa société. C'est ce qu'il affirme en écrivant ceci : «*Même le moraliste qui croit pouvoir, par la force de la pensée, se soustraire à l'influence des idées ambiantes, ne saurait y parvenir ; car il en est tout imprégné et, quoi qu'il fasse, c'est elles qu'il retrouve dans la suite de ses déductions »*[2]. Feraoun pour sa part ne déroge pas à cette règle et *Les Chemins qui montent* est un exemple significatif qui traduit ce rapport étroit qui existe entre une œuvre littéraire et son contexte sociohistorique qui la vue naître.

Dans la perspective du tragique antique, les personnages tragiques sont condamnés par une transcendance divine à un destin tragique. En revanche, le tragique moderne met en scène des personnages qui sont condamnés par une transcendance sociohistorique à un destin tragique. Cette nouvelle forme de transcendance qu'on peut qualifier aussi de contemporaine se traduit dans cette œuvre à travers la précarité sociale et la pauvreté, et par l'émigration et le déchirement tragique entre deux identités et aussi l'ambiguïté tragique qui se s'empare des personnages tragiques.

[1] DUCHET Claude, *Sociocritique*, Nathan Université, 1979,p. 8.
[2] DURCKHEIM Emile.Cité par AKBAL Mehenni,*op.cit*., p. 57.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

1.1. Détour par l'Histoire

1.1.1. Pauvreté et précarité sociales

Depuis la nuit des temps l'homme est confronté à cette problématique de survie. Au fil des siècles les différents bouleversements qu'a connus le monde ont eu des répercussions directes sur la vie de l'homme. Ces bouleversements peuvent être d'ordre climatique ou des fléaux dévastateurs tels que la sécheresse, la glaciation, la peste, ou socio-historique telles que les guerres et les révolutions. Or, de tout temps l'homme a su s'adapter à ces changements, et comme tout autre animal l'homme est doté de cet instinct de conservation qui lui permet d'avoir toujours le dessus sur ces fléaux et en même temps lui accorde « un sursis de vie ».

Cependant, malgré tout le progrès réalisé par l'humanité, au vingtième siècle subsistent encore de nombreux peuples qui continuent à souffrir, et qui n'arrivent pas à subvenir à leur besoins quotidiens .Pour ces malheureux, chaque jour qui se lève est synonyme d'une nouvelle bataille qu'il faudra livrer face à la pauvreté et à la famine .Le chemin qui mène à ce morceau de pain est souvent parsemé d'embûches et d'obstacles infranchissables.

Les peuples oubliés par la civilisation et le progrès sont majoritairement issus de pays colonisés, cette situation injuste et marginale dans laquelle se trouvaient ces peuples opprimés, témoigne encore une fois du caractère *« pathologique et (injustifié) de la colonisation »*[1]. Dans les années cinquante du siècle dernier le peuple algérien, à l'instar d'autres peuples colonisés, vivait justement dans cette situation de misère et de pauvreté.

[1] NACIB Youcef, *op.cit.*, p. 27.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

La pauvreté est définie comme étant *« ce manque de moyens matériels, d'argent; insuffisance de ressources »*[1], elle s'inscrit sous le signe du manque. Pendant la colonisation effectivement le peuple algérien manquait de tout et le moins que l'on puisse dire c'est qu'il était à la limite de la famine. Le taux de chômage chez la population indigène a sans doute atteint des niveaux record. Cependant il y a des contrées et des régions qui souffrent plus que d'autres, à cet égard les gens qui habitent les plaines souffrent a priori moins que ceux qui habitent les montagnes. La Kabylie est un exemple typique de cette terre aussi rude qu'ingrate; qui est synonyme pour beaucoup de gens de misère et de pauvreté.

La Kabylie est une région montagneuse et contrairement aux plaines ses ressources en agriculture surtout sont très limitées. Si on croit une étude qui traite de ce sujet la Kabylie ne peut subvenir aux besoins de ces habitants qu'un mois sur douze. Ceci reflète les potentialités limitées de cette région .C'est pourquoi on ne pourrait laisser passer sous silence cette caractéristique qui est propre à cette région. Aussi on est tenté de se poser la question suivante : et pour les onze mois qui restent de quoi se nourrissaient les kabyles? On ne saurait y répondre, *a priori* vu ces données alarmantes, c'est presque la moitié de la population qui serait morte de faim. Cependant en se fiant à la réalité du terrain ; on y mourait rarement de faim.

Feraoun faisait partie de ces nombreux écrivains tels que Dib, Gorki, Vallès et Hugo qui ont écrit et en même temps décrit la misère et la pauvreté de leurs peuples. Cependant, la pauvreté et la misère que Feraoun exprime dans ses œuvres dépassent son cadre traditionnel du manque matériel. En effet, la pauvreté est perçue par les kabyles comme une fatalité, un signe du destin .Or pour Amer le personnage principal de notre roman la pauvreté et autres misères sociales ne sont nullement une fatalité. Pour lui cette dernière est le résultat d'un

[1] *Dictionnaire Le petit Robert*, 2003.,p. 1381.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

certain nombre de facteurs sociohistoriques qui condamne son peuple à une grande précarité.

Amer est conscient que l'occupant français est responsable entre autres de cette situation. Aussi critique-t-il la politique coloniale française en Algérie. Sur le fait que la France est le premier agent de la dégradation des conditions de vie des Algériens, il fait recourt à une anecdote relative à un émigré qui exhorte les clochards et les désœuvrés de Paris de venir en Algérie pour faire fortune[1]. Quant au deuxième exemple est celui du *« secrétaire véreux »*[2] du village qui gagne la coquette somme de dix mille francs par mois alors qu'il était un simple chauffeur de taxi dans la capitale française.

Ces deux exemples illustrent parfaitement la politique de deux poids deux mesures qu'adoptait l'administration coloniale de l'époque, en encourageant les clochards et les hors la loi à venir s'établir en Algérie alors que les indigènes vivent dans la misère totale. Cette situation injuste et injustifiée préoccupe notre personnage tragique qui écrit à ce propos :

> Les gens qui viennent chez nous ne sont pas à plaindre : ils occupent les meilleurs places, toutes les places, et finissent toujours par s'enrichir. Chez nous il ne reste rien pour nous[3].

Néanmoins la précarité sociale n'est pas le seul signe révélateur de cette transcendance sociohistorique, nous allons voir que d'autre facteurs participent aussi à déterminer le destin tragique de ces personnages.

1.1.2. L'émigration

L'émigration est un phénomène socio-historique qui est révélateur d'une situation de marasme social et d'une intense situation de crise socio-économique qui a frappé de plein fouet la société algérienne des années cinquante. Il est de ce

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit*.,p. 186.
[2] *Ibid* ,p. 213.
[3] FERAOUN Mouloud,*op.cit*.,p. 221.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

fait impensable, pour un algérien de cette époque, de quitter son pays natal pour rejoindre un pays dont les mœurs et traditions lui sont étrangères. Émigrer devient synonyme de cette quête d'un ailleurs où les cieux sont plus cléments, une terre plus généreuse et où les conditions de vie sont a priori meilleurs que celles qui prévalent au pays natal.

Les Algériens étaient au même titre que beaucoup d'autres peuples qui étaient sous le joug de l'empire colonial français, ont contribués à la libération de la France dans les deux conflits mondiaux et par la suite à la reconstruction de cette Hexagone détruite par la guerre. Or l'émigration algérienne vers la France ne date pas seulement avec ces deux conflits mondiaux mais il est bien antérieur, selon une étude faite sur ce phénomène, la première vague d'émigration daterait du début du vingtième siècle ; et plus précisément en 1905[1] avec notamment une main d'œuvre composée essentiellement de kabyles qui ont travaillés dans les nombreuses raffineries et huileries de Marseille.

La France a toujours eu besoin de cette main-d'œuvre algérienne et kabyle en particulier, c'est la raison pour laquelle entre 1907 et 1913 plus de dix mille kabyles y travaillaient déjà dans l'industrie française[2].Ce chiffre s'est multiplié par quatre et ce dés 1917 pour atteindre environs 42.378[3] entre ouvriers dans les usines et combattants dans le front. Et à la fin de la guerre un tiers de la population algérienne se trouvée en Métropole, et la mobilisation militaire devenue désormais obligatoire avec la promulgation du décret du 7 novembre 1917, n'a fait que multiplier le nombre d'Algériens sur le sol français.

Si le déclencheur principal de ce mouvement migratoire fut souvent ce besoin incessant et toujours croissant de la France et ce en matière de main-

[1] HIFI Belgacem, L'immigration *algérienne en France : origines et perspectives de non retour.*Paris, Harmattan, 1985.
[2] DES Développement culturel et direction de projet .J-P Séchaud, 2003 .http// :www.socio.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc-813.pdf
[3] *Ibid*.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

d'œuvre .Cependant ce phénomène est aussi le fruit d'un déterminisme socio-économique, en d'autres termes il est le résultat des mauvaises conditions de vie auxquelles étaient confrontées les Algériens, et à la pauvreté et à cette explosion démographique sans précédant qu'a connu l'Algérie des années cinquante. Cet avis est du moins partagé par Daniel Lefeuvre, qui dans son ouvrage intitulé *Chère Algérie*[1]soutient la thèse selon laquelle le phénomène de l'émigration massive des Algériens vers la France est dû essentiellement à la précarité de la vie, et à la grande pauvreté qui régnaient en ces misérables années cinquante.

On peut avancer que l'émigration détermine le destin tragique d'Amer le personnage principal des *Chemins qui montent* .La violence des actions, le viol, le meurtre d'Amer sont dictés par une sorte de transcendance ou fatalité sociohistorique qui *« s'est nouée au fond d'une mine au nord de la France »*[2] . Dans *La Terre et le Sang* la mort de Rabah -Ou -Hamouche et par la suite d'Amer le père d'Amirouche sont des événements à mettre sur le dos de cette transcendance sociohistorique qui se manifeste par le biais de l'émigration.

C'est ce choc qui s'opère entre les deux espaces opposés de la Terre et de la Cité qui donne souvent naissance à cette situation tragique, dans laquelle se trouve Amirouche, le héros tragique des *Chemins qui montent.* Il a contribué et ce par les quatre années qu'il a passé dans cette espace étranger de la Cité qui est la France, au jaillissement du tragique dans cette œuvre. Car ces deux espaces de la Cité et de la Terre sont incompatibles et en voulant créer cette harmonie qui est aussi contre nature qu'impossible, et ce en essayant d'appliquer les lois qui régissent la Cité à la Terre, et en voulant appliquer le mode de vie qui est propre à la Cité dans cet espace de la Terre, il a causé cette confrontation oh combien lourde de conséquences entre les dieux de la Cité et ceux de la Terre.

[1] LEFEUVRE Daniel, *Chère Algérie, La France et sa colonie 1930-1962*, Flammarion, 2005.
[2]BONN Charles, *Le roman algérien de langue française : espace d'énonciation et productivité des récits*,http // :www.limag.refer.org/Textes/Bonn/

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Le héros de cette fiction a raconté dans son journal avec détail son départ pour la France : *« nous quittons Ighil-Nezman un matin d'avril »*[1]. Le départ pour la France est une scène classique dans la littérature maghrébine, qui met en scène ce parcours devenu comme un rituel pour tous les jeunes maghrébins et algériens en particulier. Même si la France était inconnue et étrangère pour Amirouche cependant ce dernier ne doutait sûrement pas que cette terre tant convoitée serait à l'origine aussi de sa situation tragique et du caractère tragique du roman *Les Chemins qui montent*. A cet égard, la mort prématurée de Saïd, son ami et accompagnateur dans cette aventure, n'est qu'un avant goût du malheur et du tragique qui l'attendait :

> Quatre jours après Saïd est enterré au cimetière de Bobigny, par ses compatriotes d'Ighil- Nezman .Il n'y a aucun doute là-dessus .Il a eu sa crise d'appendicite le deuxième jour ; un taxi l'a emporté à l'hôpital Broussais; il est mort après l'intervention chirurgicale[2].

C'est à travers l'émigration qu'Amer découvre le racisme des Français qui considèrent *« les Noraf*[3] *[...] au dessous de tout »*[4] . Les Maghrébins sont à leurs yeux une race inferieure qu'il faut haïr et méprisé et à cet égard des générations entières d'émigrés vivent avec cette plaie incicatrisable provoquée par cette hostilité injustifiée ; dans ce sillage Amer écrit : *« A Ighil-Nezman, à Taguemount ou à Taourirt c'est pareil .Partout il y a des jeunes comme moi qui s'en moquent, des jeunes qui sont retenus de France le cœur meurtri, parce qu'il a fallu qu'ils aillent là-bas pour comprendre »*[5] . De plus, le jugement critique qu'il porte sur la société algérienne est aussi la conséquence des longues années qu'il a passées dans l'Hexagone :

> L'émigration passée du personnage explique en partie son regard critique (qui est celui de l'auteur) sur sa société d'origine, qu'il ne peut plus vraiment rejoindre sans la juger[6].

---

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit*., p. 193.
[2] Ibid., p.200.
[3] Les nord-africains.
[4] *Ibid*.,p. 131.
[5] *Ibid*.,p. 132.
[6] BONN Charles, *Le roman algérien de langue française : espace d'énonciation et productivité des récits*,http // :www.limag.refer.org/Textes/Bonn/

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Le retour au bercail est une occasion pour Amer de comparer entre la réalité du pays et ce qu'il a vécu en France si bien qu'il porte un jugement négatif sur ceux qui sont responsables de la précarité sociale et de la misère de son peuple.

En réalité, *« l'émigration signale le tragique d'une écriture »*[1] car dans Les Chemins qui montent Amer prend non seulement conscience du traitement méprisant réservé aux Maghrébins en France et par la même occasion le retour au pays est synonyme de confrontation et de révolte contre l'ordre établi et l'immobilisme qui y règnent. Notre personnage principal se révolte contre cet *« enchevêtrement de traditions, d'habitudes, de rites et de préceptes »*[2] qui sont à ses yeux plus dangereux que le racisme des Français à l'encontre des Maghrébins.

En somme si le phénomène de l'émigration n'est qu'une manifestation du tragique moderne il nous révèle le destin tragique d'Amer déterminé par cette transcendance sociohistorique. Des éléments tels que le titre et le proverbe qui annoncent le roman constituent aussi des exemples significatifs quant au caractère tragique du contexte sociohistorique qui a vu naître cette œuvre.

1.1.3. Et un titre métaphorique

Cette transcendance sociohistorique qui condamne ces personnages tragiques à un destin tragique est aussi traduite par le titre du roman : *Les Chemins qui montent*. Il s'ajoute ainsi à l'émigration et à la précarité sociale qui sont, comme nous l'avons vu, des facteurs historiques déterminants dans l'émergence de ce tragique moderne.

[1] *Ibid.*
[2] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*,p. 131.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Notre réflexion sur le titre de ce troisième roman de Feraoun est tributaire des trois fonctions que doit remplir un titre, qui sont dans l'ordre : une fonction référentielle, une fonction connotative, et enfin une fonction poétique dans le sens où il doit susciter l'intérêt et l'intention des lecteurs.

Les Chemins qui montent est un titre hautement métaphorique, il traduit à lui seul les conditions d'existence des montagnards de la Kabylie et de l'Algérie et du village d'Ighil-Nezman en particulier. Il renvoi ainsi à un univers géographique déterminé qui est la montagne kabyle et algérienne en générale. Donc la fonction référentielle de ce titre est attestée et elle ne souffre d'aucun doute. Sur cette fonction référentielle du titre, on peut dire dans ce cas que ce titre nous informe que le cadre spatial de la fiction est la montagne, ou en tout cas une région montagneuse.

Cependant on ne peut se contenter seulement que de ce premier sens. Le titre connote aussi avec les mauvaises conditions de vie dans cette région montagneuse dans les années cinquante. Ce sont les chemins de la vie qui sont tortueux et qui montent, pour révéler la difficile condition de vie du montagnard dont la pauvreté et la misère ne sont pas de vains mots.

Il en résulte que ce titre connote aussi avec cette tragédie de la vie difficile dans une région connue pour la rudesse de sa géographie et de son climat, et ce constat est accentué par les propos d'Amirouche *: « Les Chemins qui montent raides devant moi, devant tous. Nous sommes de pauvres gens dans un pays très pauvre »*[1]. Tout porte à croire qu'il s'agit des chemins de la vie des Algériens, qui ne font que monter. Pour ces hommes damnés sur terre, leurs vies sont parsemées d'obstacles et d'embûches et ces mêmes chemins de misères, empruntés par leurs ancêtres, ceux de la déchéance éternelle témoignent d'une vie aussi rude qu'ingrate.

[1] *Ibid*.,p. 218.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Génération après génération le constat semble être le même les chemins de la vie ne font que monter, ne donnant ni aux corps ni aux âmes aucun moment de répit. Il faut peut être aussi préciser que s'il y a un dénominateur commun pour ces villages kabyles c'est qu'ils sont tous perchés dans les hauteurs de la montagne, tels des nids d'aigle ; et une longue et pénible ascension attend celui qui veut les joindre.

Amirouche le personnage principal de cette fiction, continue de se poser des questions qui restent cependant sans réponses, ces questions sont d'autres facettes qui expriment le même marasme de la vie; exprimé auparavant par le titre du roman, il écrit notamment :

> Les chemins montent raides devant moi, devant tous .Nous sommes de pauvres gens dans un pays très pauvre .Mais est-ce vrai que notre destin est d'être malheureux ? Pourquoi sont-ce tous des chemins de misères, ceux qui se dressent devant moi? [1].

C'est une sorte de métaphore filée, celle de la misère, de la pauvreté, de la précarité et difficulté de la vie, qui est annoncée par ce titre métaphorique, et cette métaphore filée est présente tout au long du roman. Elle est exprimée aussi par ce dicton kabyle, traduit en français qui ouvre le roman, ce proverbe dit : *« Pour rejoindre Fort National les chemins sont fort nombreux ; on a beau choisi le sien, ce sont des chemins qui montent »*.

Ce proverbe kabyle est en réalité l'équivalent sémantique du titre du roman. Il montre aussi la rude et difficile vie que mènent les kabyles et les Algériens en général qui est accentuée par la difficile conjoncture des années cinquante. À l'instar du titre du roman, il occupe cette fonction d'énonciateur du sujet et de la thématique de la difficulté de la vie dans les montagnes de Kabylie et montre par la même occasion son caractère tragique.

[1] *Ibid*.,p. 218.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

2.1. Une fatalité sociale

Dans son ouvrage intitulé *Le retour du Tragique*[1] Jean Marie Domenach semble remettre en question la fatalité tragique antique en affirmant :

> On découvre que ce n'est pas les dieux qui suscitent l'inconciliable, l'inexplicable et l'incompréhensible, mais l'homme simplement dés qu'il entreprend d'aimer, de créer, d'organiser et d'être heureux, dés qu'il convoite la personne des autres et la sienne[2] .

Il y a une volonté d'abolir la fatalité tragique et de remettre en cause le pouvoir et l'influence du divin sur l'homme, qui dicte souverainement leur destinée. C'est d'autre part une vision laïque de la fatalité qui nie toute intervention divine sur les actes de l'homme.

Cette vision particulière de la fatalité s'oppose à ceux qui désignent d'un doit accusateur Dieu comme seul responsable du tragique de l'homme. On assiste au déplacement de la responsabilité du divin vers l'homme. L'homme est ainsi responsable de tout ce qui lui arrive et donc de son destin tragique et ce dés qu'il a l'intention d'aimer et d'être heureux c'est-à-dire agir devient synonyme du malheur voire du tragique.

Depuis la nuit des temps l'homme est hanté par des questions existentielles telles que : qui est responsable de nos malheur et de notre tragique les dieux ou bien nous même ? Dans l'Antiquité grecque les dieux étaient considérés comme responsables du jaillissement du tragique, cependant de nos jours les choses se présentent d'une façon différente où d'après toujours Domenach on assiste à une certaine réconciliation entre les hommes et le dieu. En d'autres termes, Dieu est désormais exclue de cette équation. L'homme devient par voie conséquence responsable de ses actes et de sa destinée. Or cette évacuation de l'idée de Dieu n'est pas sans conséquences, elle brouille l'homme

[1] BOUCHETA Es-Sett, « Le Retour du tragique dans le drame romantique ».http// : www.ecrits-vains.com/points-de-vue/boucheta.htm
[2] *Ibid*.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

avec lui-même et avec les autres hommes. On peut donc affirmer qu'une forme autre que la fatalité tragique antique existe qui est la fatalité sociale, cette dernière est étroitement liée aux phénomènes sociaux tels que la marginalisation, la haine et l'exclusion. Dans ce sillage Amer et Dehbia sont victimes de leurs semblables qui les condamnent à un destin tragique.

Les deux personnages Amirouche et Dehbia sont victimes de leurs semblables qui les privent de leurs droits et les condamnent à l'exclusion et à la marginalisation et ils subissent cette marginalité comme une fatalité sociale, ce qui prouve que l'homme peut être aussi le déclencheur du tragique.

2.1.1. Le code de l'honneur

Le code de l'honneur est lié à la fatalité sociale dans la mesure où les personnages tragiques Mokrane et Amer sont victimes d'une loi sociale ; celle de la vengeance qui est déterminée par la société dans laquelle ils évoluent.

Faut-t-il préciser par ailleurs que cette culture de vendetta n'est pas propre à la société kabyle et algérienne mais elle se trouve partagée par l'ensemble du monde méditerranéen. Mokrane est un personnage qui accorde une grande importance à *l'honneur* .Il se consacre ainsi à perpétuer cette tradition sanguinaire et son attitude revanchard envers Amer en est un exemple significatif. C'est ce qui apparaît dans cette extrait : *« j'ai épié cet homme, il m'a pris mon honneur [...] pour ce qui concerne de l'honneur, tu lui diras que c'est fait : je me suis vengé »*[1]. En violant Dehbia, Mokrane s'estime avoir vengé son honneur bafoué. Cependant il ne se contente pas de violer la jeune fille mais il va même tuer Amer.

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit*.,p. 102.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

La mort d'Amer est tragique car comme l'affirme Barthes il s'agit d'une *« mort envoyée »*[1] . Ce n'est pas une mort biologique résultat d'une longue maladie, elle est l'œuvre d'un autre homme, et au-delà de cet homme c'est la société qui est responsable -si on ose dire- de cette mort tragique.

Par ailleurs le comportement d'Amer est aussi déterminé par la société où il évolue sinon comment peut-on expliquer son désir de mettre fin à sa vie dés qu'il découvre l'impureté de Dehbia. Il s'avère que lui aussi accorde une grande importance à l'honneur.

La virginité de Dehbia ne serait-t-elle pas *« cette valeur élue qui donne sens à son existence, à tel point que son être s'y résume »*[2] . Et la perte de cette valeur entraîne la perte de ce personnage tragique qui ne peut survivre à la disparition de cette valeur. Cette dernière est liée à l'honneur dont l'importance est primordiale de surcroît dans une société traditionnelle comme celle décrite par l'auteur.

En somme, la fatalité sociale qui est traduite ici par le code de l'honneur exprime tout le déterminisme qu'exerce la société sur nos personnages tragiques.

2.1.2. Le tragique c'est les autres

Amer et Dehbia dans leurs volonté de liberté et de dépasser leurs condition tragique dans ce village d'Ighil-Nezman rencontrent sur leur route un écueil insurmontable qui est l'altérité. Cette dernière ne comprend pas seulement Mokrane mais aussi le frère de celui-ci Akli, le président, les marabouts, les traditions dépassées et même les Français qui les méprisent aussi. Les autres symbolisent, aux yeux de nos deux personnages, la source de leurs malheurs et

[1] BARTHES Roland, *op.cit*.,p. 42.
[2] SCIEUR Anne, « La dimension tragique dans la femme de Gilles ».http://www.textyles.be/textyles/pdf/9/9-Scieur.pdf

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

de leur condition tragique. A cet égard, à la célèbre affirmation sartrienne : « l'enfer c'est les autres », nous sommes tentés de dire à notre tour : le tragique c'est les autres.

Nos deux personnages sont condamnés par les « autres » à un destin tragique dans la mesure où la jeune chrétienne est marginalisée même par les membres de la communauté chrétienne d'Ait-Ouadhou *« qui croyaient se manifester en elle le péché capital, le pêché d'orgueil »*.[1] Sa venue à Ighil-Nezman n'apporte aucun changement à sa situation qui s'aggrave davantage. Sa foie chrétienne comme on l'a signalé, instaure une rupture par rapport à la communauté musulmane d'Ighil-Nezman si bien qu'elle est mise en marge de la société qui n'accepte aucune différence, de surcroît lorsque cette différence est liée à la religion.

Elle est confrontée au regard méprisant des villageois, elle devient une victime tragique, sans défense dont la faiblesse et la vulnérabilité font que le narrateur la compare à*« une fleure fragile »* [2] qui est par voie de conséquence une proie facile pour les nombreux «chasseurs » que compte le village. Pour cette fleure fragile, tout ce qui provient de l'extérieur, c'est-à-dire de la société ,est considéré comme une agression : ainsi le regard, le langage et la convoitise sont teintés de violence. Cette dernière atteint son point culminant par le viol de la jeune fille par Mokrane.

Outre Dehbia, Amer est aussi condamné à un destin tragique par une société qui est hostile à toute forme de différence. Ce personnage ressent cette hostilité à chaque fois qu'il se réveille le matin aussi écrit-t-il :

> Je me sentis faible, vulnérable, incapable de lutter contre cette hostilité qui m'accueillait au réveil et semblait émaner des objets indiscernables, du Dieu invisible, des gens d'Ighil-Nezman terrés dans leurs gourbis [3] .

[1] *Ibid*.,p. 29.
[2] *Ibid*.,p. 17.
[3] *Ibid*.,p. 177.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Tout comme Dehbia l'extérieur est synonyme d'agression et d'hostilité. C'est Mokrane qui occupe l'avant-garde de cette altérité qui écrase et condamne Amer à un destin tragique. Néanmoins, les autres villageois partagent aussi cette responsabilité dans la mesure où le conflit qui déchire Amer et Mokrane est nourri et soutenue par les autres, à ce propos Amer écrit : *« je trouve désagréable qu'on s'intéresse ainsi à nous.Que je le méprise et qu'il me haïsse, en quoi cela regarde-t-il les gens d'Ighil-Nezmane? Moi je demande qu'à l'oublier »*.[1] Mokrane est cependant celui qui concrétise toute cette hostilité et ce en tuant Amer.

Amer semble depuis sa petite enfance subir la haine et l'exclusion des autres villageois ,ces derniers qui le considèrent comme différent voire étranger au point où ils ne veulent même pas lui reconnaître son prénom kabyle Amer n'Amer et le désigne par le très révélateur et non moins péjoratif : *« fils de Madame »*[2] ,et cette volonté d'effacer le nom patrimonial qui est par ailleurs révélateur de l'authenticité de son identité témoigne de l'ampleur de la marginalisation que subissent les individus jugés par la communauté comme différents . Notre personnage tragique exprime cette idée en écrivant : *« les hommes et les femmes imitaient les enfants [...] tous s'acharnaient à oublier Amer n'Amer mon père et Amer moi-même, comme s'ils voulaient effacer ce nom, nous l'enlever »*[3]. Cette dénégation identitaire représente certes un danger pour toute forme de cohabitation, mais qui reste qu'une facette insignifiante comparée à toutes les injustices que subissent nos deux personnages tragiques.

Il faut avouer que les villageois ne portent pas Amirouche et Dehbia dans leurs cœurs, et à cet égard cette haine et autre inimité sont vécues par nos deux

[1] *Ibid*.,p. 178.
[2] *Ibid*.,p. 122.
[3] *Ibid*.,p. 122.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

personnages tragiques comme une évidence au point où elles sont considérées comme un phénomène naturel :

> Pour moi c'est [la haine et l'exclusion] une vérité naturelle qui n'avait besoin d'aucune démonstration, qui ne s'appuyait sur aucun argument. Je voyais cette inimité comme je voyais le temps s'assombrir ou les arbres perdre leur feuilles : un phénomène du même ordre que celui qui détermine les cycles saisonniers, provoque la chute des corps ou le trépas de nos ennemis[1] .

Cette fatalité qui émane des autres personnages est tellement évidente qu'elle comparée à la nature qui est aussi irréversible qu'insurmontable.

2.1.3. La fatalité en mots

Cette fatalité quelle soit divine ou sociale dans les deux cas de figure, elle nous met en scène des personnages qui sont dans une posture passive où ils encaissent et subissent la haine et l'inimité des autres. Et devant l'irréversibilité du tragique qui les frappe ; ils n'ont d'autres solutions que d'abdiquer.

La fatalité sociale et antique sont liées à une marque linguistique et s'expriment entre autres dans la fréquence de l'utilisation de phrases à la forme passive, ou par des constructions qui mettent en valeur la soumission de ces personnages à une loi implacable. Le premier exemple nous rend compte de l'état de Dehbia après la mort d'Amirouche : *« Dehbia est toute au malheur qui la frappe »* [2] cette expression témoigne que le personnage de Dehbia est régit par une force supérieur, elle est écrasée par la force du malheur, par la mort tragique de l'unique homme qu'elle aime. L'annonce de cette terrible nouvelle par sa mère : *« Ma fille un grand malheur !il est mort ! »*[3] exprime aussi la vulnérabilité de l'homme face à la mort et la fatalité. L'homme n'a d'autres choix que de subir la fatalité, c'est pourquoi la forme passive est sa forme idéale.

[1] *Ibid.*,p. 123.
[2] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*, p. 10.
[3] *Ibid.*, p. 11.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Dehbia exprime son impuissance devant la force dévastatrice de la fatalité en se focalisant sur sa vulnérabilité qui contraste avec la toute puissance de cette transcendance :

> Ce fut comme si l'on me lâchait brutalement dans un puis sans fond, mon cœur monta vers la tête, tandis que mon ventre descendait et que mes pieds s'étaient détachés de moi, comme si une bombe m'avait disloquée et que j'étais en train de m'éparpiller dans un gouffre[1].

Elle devient à ce titre un objet ou un jouet facile à manier, elle n'est plus maîtresse de ses gestes et elle ne contrôle plus rien. C'est la fatalité tragique qui la contrôle elle-même et contrôle tout.

A l'instar de Dehbia, Amirouche n'a pas d'autres choix que de subir cette transcendance qui détermine son destin tragique, et les exemples qui font état de cette fatalité sont là encore exprimés essentiellement par des constructions à la voix passive, et dans d'autres cas par des connotations et des allusions à des malheurs subis par ce personnage. On peut faire un relevé sélectif et non exhaustif des cas qui illustrent notre propos ; on a par exemple cette phrase du journal d'Amirouche : *« les leçons que je recevais des plus forts »*[2] ; *« j'étais tout désigné* (pour être battu par les autres garçons) *»*[3], ou encore *« les hommes ne me ménageaient pas »*[4]. Ces exemples témoignent de cette fatalité, qui prend le visage de la haine et du mépris des villageois pour Amirouche.

Outre ces constructions au passive, on a aussi dans quelques situations des allusions directes de la part du personnage principal à la fatalité divine et à la fatalité sociale, ces exemples sont notamment : *« C'était fatal. Je le savais d'avance »*[5] ; Ou encore pour traduire cette fatalité subie par ce personnage, il n'ya pas plus expressif que cette image du *cobaye (sur lequel on essaye)* qui

[1] *Ibid*., p. 11.
[2] *Ibid*.,p. 125.
[3] *Ibid*.,p. 125.
[4] *Ibid*.,p. 126.
[5] *Ibid*.,p. 124.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

subie mille et une expérience sur son corps : *« « Le fils de Madame » un cobaye, tempi pour lui ! Aucune importance »*[1].

En somme, la fatalité sociale n'est qu'une manifestation du tragique moderne qui nous révèle le destin tragique d'Amer et Dehbia déterminé par cette transcendance sociohistorique. Cependant, le déchirement tragique d'Amer et de Dehbia entre deux sphères identitaires et religieuses complètements différentes est un autre exemple de ce tragique moderne.

2.3. Une double identité

2.3.1. Déchirement tragique

Toute tentative de définir la notion de l'identité passe inévitablement par le rapport qu'entretient le *même* avec l'*autre*, en d'autres termes c'est par le biais de cette altérité que l'individu conçoit sa propre identité. Dans cette optique *« on doit prendre en compte le caractère paradoxal de l'identité, qui se construit par la confrontation de la similitude et de la différence »*[2].

En effet, Amer est le fils d'un père kabyle et d'une mère Française, il est par conséquent la forme hybride d'une union entre un homme et une femme de culture, de langue et de religions différentes.

Le tragique moderne est lié à cette problématique identitaire ; Amer se trouve dans une situation sans issue car il ne peut assumer une identité divisée. Cette double appartenance à deux univers culturels radicalement différents, d'un coté la culture kabyle marquée par la tradition et l'enfermement sur soi et de l'autre coté la culture française qui symbolise la modernité et l'ouverture sur le monde, est la source du déchirement de ce personnage tragique.

[1] *Ibid*.,p. 125.
[2] Encyclopédia Universalis, France SA, 1996,p. 898.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Il faut préciser que le déchirement tragique qui est le résultat de cette double appartenance à deux cultures distinctes, signale par la même occasion le caractère tragique du destin d'Amer. Dans ce sillage, Jean Pierre Vernant écrit : *« le tragique est naît d'une conscience déchirée »*[1]. Ce déchirement tragique d'Amer est exprimé ainsi : *« Suis-je kabyle, moi, ou Français »*[2] cette interrogation traduit la crise identitaire aigue à laquelle il est confronté. A travers tout son journal notre personnage tragique médite sur sa double origine qu'il considère comme la source de ses maux et de son destin tragique.

Cette situation désespérée le pousse à critiquer tous ceux qui seraient à l'origine de sa situation tragique, à commencer par sa mère, à propos de laquelle, il écrit : *« j'en veux à ma mère d'avoir fait de moi un kabyle et conscient de l'être, alors qu'elle pouvait s'en aller en France »*[3] . Le journal d'Amer devient un pamphlet dans lequel il critique le style de vie des kabyles et de toutes les coutumes et traditions qu'il considère comme étant désuètes. À ce propos, il écrit : *« Non, mille fois non, les gens d'ici ne savent pas vivre. »* et au sujet des traditions dépassées il ajoute *: « je pense toujours de même nous sommes prisonniers de nos coutumes, nous sommes emmurés dans l'ignorance et des malins ne profitent »*[4].

Il s'acharne ainsi sur sa demi-origine algérienne et kabyle dont le fanatisme, l'hypocrisie et l'intolérance de viennent à ses yeux des antivaleurs qui déterminent son destin tragique. Dans ce sillage, Amer écrit : *« ce n'est pas le fanatisme qui les sauvera de la misère et de l'esclavage »*[5]. Car ces antivaleurs

[1]SOULIER Gérard, « Le théâtre et le procès ». http// :www.reds.msh-paris.fr/publications/revue/html/ds017018/ds017018-02.htm- 72k
[2] FERAOUN Mouloud, *op.cit*.,p. 224.
[3] *Ibid*.,p. 162.
[4] *Ibid.*,p. 214.
[5] *Ibid*.,p. 130.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

enfoncent davantage les kabyles dans la misère et la précarité et en même temps accentuent le déchirement tragique de ce personnage.

Amer ne critique pas seulement sa demi-origine algérienne, mais il s'acharne aussi sur sa demi-origine française qu'il considère comme une cause principale de sa situation tragique : *« Il considérait que la source de tous ses tourments était due à son origine semi française qu'il n'avait pas cessé de rejeter catégoriquement »*[1] .

En effet, cette demi-origine française aurait pu le libérer de la misère et autre précarité sociale qui sévit à Ighil-Nezman. Cependant, c'est l'effet inverse qui se produit : l'espoir devient désespoir, la lumière devient ténèbres, l'admiration devient déception. Les quatre années qu'il a passées en France se sont avérées pleines d'enseignements dans la mesure où il prend conscience du racisme des Français à l'égard des Maghrébins. Le jeune homme fait le douloureux constat selon lequel sa demi-origine française le condamne au mépris des Algériens qui le considèrent comme « fils de Madame » en somme, un étranger, et l'expose par la même occasion au racisme des Français qui le considèrent pour leurs parts indigne d'être Français.

2.3.2. L'ambiguïté tragique

Comme nous venons de le voir, le déchirement tragique entre deux identités différentes est une autre facette du tragique moderne. D'autre part, ce tragique contemporain s'exprime aussi à travers l'ambiguïté tragique qui est *« cette obscurité du signifiant »*[2] et surtout du sens de l'existence du héros tragique. Ce dernier tente inlassablement de comprendre le monde qui l'entour

[1] MEHENNI Akbal, *op.cit*.,p. 154.
[2]BONN Charles, *le roman algérien contemporain de langue française : espace de l'énonciation et productivité des récits*. http// :www.limag.refer.org/THESES/BONN/,

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

cependant toutes ses tentatives restent vaines. Le monde est pour notre héros tragique fondamentalement ambigu.

Pour Amer, la mort de sa mère est un événement tragique qui le précipite dans une profonde crise existentielle. Aussi tient-t-il un journal intime pour rompre avec cette crise et *« se comprendre, de fixer tous les arguments, de les emprisonner là, parmi ces feuillets [...] nets et précis »*[1] . Le journal intime comme forme esthétique de la lutte d'Amer contre un destin tragique signale cette volonté de ce personnage de saisir une vérité absolue car son *« existence s'est soudain transformé : de clair-obscur est devenu à la fois exigence d'absolu clarté et rencontre d'épaisses ténèbres »*[2] . L'existence humaine nous réserve tellement d'énigmes indéchiffrables et de mystères insolubles qu'elle parait ambigu. Le héros tragique veut comprendre un monde qui est par essence ambigüe et incompréhensible car *« il n'y a pas de clarté véritable dans le monde et pourtant l'homme veut la clarté et la veut totale et totalement »*[3].

En prenant la résolution de tenir un journal nocturne, Amer essaye en même temps d'élucider et d'éclaircir les zones d'ombres relatives à son existence et celle de sa mère et de sa relation avec Dehbia. Mais cette entreprise de déchiffrement de l'énigme de son existence s'avère difficile voire impossible à réaliser. Car nombreux sont les obstacles qui se dressent devant le jeune homme. Ces obstacles infranchissables sont comparés par Amer à des bulles qui *« naissent et crèvent sans interruption [...] m'enveloppent le cerveau, me trouble la vue, et me laissent impuissants »*[4]. Ces bulles personnifient ainsi toute l'ambiguïté tragique de son existence.

Depuis la mort de Madame la mère d'Amer ce dernier se fixe comme objectif de comprendre sa situation tragique et à chaque fois qu'il décide de

[1] FERAOUN Mouloud, op.cit.,p. 121.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Edition Gallimard, 1999.,p. 142.
[3] *Ibid*.,p. 143.
[4] FERAOUN Mouloud, *op.cit*.,p. 121.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

déchiffrer l'énigme de son existence à Ighil-Nezman, il bute sur cette ambigüité tragique qui le condamne toujours au même cercle vicieux[1]. A chaque fois c'est le même refrain qui semble se répéter : *« ça y est, aujourd'hui, j'irai jusqu'au fond de moi-même, tout sera net pour moi »*[2] . Cependant, la volonté seule s'avère insuffisante pour atteindre un objectif aussi élevé. Aussi notre héros tragique prenne-t-il douloureusement conscience que cette ambiguïté est intimement liée à son destin tragique : *« voilà que de nouveau tout se brouille en moi ».*[3] Le monde réserve à notre héros tragique tellement d'énigmes indéchiffrables et de mystères insolubles qu'il se trouve en fin de compte en plein milieu d'un océan d'ambiguïté et d'incertitudes , incapable de déjouer le piège tendu par son destin tragique.

2.3.3. De l'ambiguïté tragique à la crise du langage

Selon Jean Pierre Vernant le tragique est issu de l'ambiguïté de la parole[4]. Dans *Les Chemins qui montent* c'est l'ambiguïté du langage et le problème *« fort épineux de l'incommunicabilité des êtres »* [5] qui sont traités. C'est la tragédie de la parole qui est mise en scène dans ce roman. Nos personnages tragiques souffrent de problèmes de communication si bien qu'on a l'impression que chacun est emmuré dans sa propre coquille. Sur cette crise du langage et au sujet de Dehbia Amer écrit : *« on se parlait le moins possible »*[6].

Aucun des trois personnages tragiques de cette fiction n'est épargné par le phénomène de l'incommunication. Mokrane par exemple est un personnage qui convoite, vole, séduit, viol et commet même un meurtre cependant il est d'un

[1] *Ibid*.,p. 214.
[2] *Ibid*.,p. 215.
[3] *Ibid.*,p. 136.
[4] BONN Charles, *Le roman algérien de langue française : espace de l'énonciation et productivité des récits*.http // :www.limag.refer.org/Textes/Bonn/
[5] AKBAL Mehenni, *op.cit.*,p. 9.
[6] FERAOUN Mouloud, *op.cit*.,p. 152.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

mutisme frappant. Nonobstant sa passion pour Dehbia il ne peut communiquer avec elle à l'exception de cet aveu tragique juste après la scène du viol.

Dehbia ne déroge pas à la règle et elle est aussi confrontée à ce problème communicationnel et autre crise de langage. Nous sommes tentés d'avancer que le grand malheur de la jeune fille réside dans cette incapacité de «dire » et d'avouer son amour à Amer. Car notre personnage tragique est frappé *« dans son centre vital, dans son langage »*[1] . Aussi après la mort d'Amer elle regrette *« sa sotte timidité qui l'a empêchée de s'ouvrir à lui »*[2].

Il faut souligner, par ailleurs, que l'ambiguïté tragique du langage et la crise du langage sont la représentation d'un contexte sociohistorique caractérisé par un problème de communication entre les membres de la société et surtout entre l'homme et la femme. La société kabyle traditionnelle est régit par des lois qui interdisent toute communication entre les hommes et les femmes à l'exception du contexte conjugal. Les personnages tragiques de notre roman rencontrent toutes les peines du monde pour communiquer et exprimer des sentiments tel que la passion, d'où le recours aux monologues intérieurs et ceci explique l'absence relative de dialogues entre les personnages de notre roman.

A défaut de se parler les protagonistes de cette fiction ont recourt à un autre moyen de communication qui est l'écriture ou à la symbolique de l'image. A ce propos Dehbia utilise *« un petit papier avec un cœur percé d'une flèche »*[3] pour exprimer son amour pour Amer. Dans ce sillage, le journal d'Amer est un autre exemple qui illustre le recourt de ces personnage à l'écriture pour compenser le grand vide laisser par l'absence de la parole.

[1] BARTHES Roland, *op.cit*.p. 27.
[2] FERAOUN Mouloud, *op.cit*.p. 19.
[3] *Ibid.*,p. 136.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

La crise du langage dans *Les Chemins qui montent* exprime à travers l'incommunicabilité des personnages l'ambiguïté tragique de leur existence. Par ailleurs, ce langage tragique est véhiculé aussi par le dilemme et la division.

2.3.3.1. Le dilemme

Si face à une identité divisée le héros tragique se pose la question suivante : *qui suis-je*? , L'ambiguïté tragique le pousse à se poser la question : *que faire*?[1] Nos personnages tragiques se trouvent dans une situation où ils doivent faire un choix important et douloureux dont les conséquences sur eux-mêmes et sur leur entourage sont décisives.

Le dilemme oppose souvent l'*honneur* à l'amour, Mokrane se trouve justement dans cette situation du personnage tragique déchiré par ce dilemme entre un amour impossible pour Dehbia, et un honneur qui lui interdit de se marier avec une femme chrétienne et du surcroît pauvre. Mokrane est attiré par la beauté de Dehbia mais en même temps il éprouve des sentiments envers une autre femme Ouiza en l'occurrence, et qui est par ailleurs l'une des plus belles filles du village.

Il s'agit là de la première situation de dilemme à laquelle Mokrane est confronté. Cette même situation s'accentue davantage est prend une tournure dramatique lorsque ses parents décident de le marier- car faut-t-il préciser que dans cette société traditionnelle c'était les parents qui choisissaient la mariée à leurs fils- Ce choix de la mariée ne dépendait certes pas de l'homme, cependant cette non participation même fait figure d'une tension tragique supplémentaire et accentue par la même occasion le dilemme et la perplexité de ce personnage tragique. Cette ingérence parentale est pour nos personnages tragiques une source de malheur.

[1] Vernant Jean Pierre, « aux racines de l'homme tragique », entretien *Le Monde* du 15 -3-2005, http// :www.esnips.com/doc/en f5b7be,

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Notre héros tragique se trouve lui aussi dans cette situation inconfortable de dilemme. Aussi se plaint-t-il de la difficulté de faire un choix. Doit-t-il rester dans ce village et *« continuer à jouer la comédie »* [1] et vivre son amour avec Dehbia ? Ou bien doit-t-il partir pour la France afin de refaire sa vie ? En effet Amer doit choisir entre une vie difficile et miséreuse à Ighil-Nezman qui serait en adéquation avec la sagesse locale qui dit que *« les chemins de la vie sont des chemins qui montent »*[2] ou bien d'opter pour une vie en France qui serait peut-être moins difficile. Rester au village ou partir en France, c'est cette grande dialectique qui déchire ce personnage tragique.

Amer exprime cette situation de doute et d'incertitude qui le ronge en écrivant *« que faut-ti-l faire, ne pas faire »*[3] . C'est ce grand dilemme auquel il est confronté depuis la disparition de sa mère. Le dilemme est le résultat de sa situation tragique et ambiguë qui le pousse à méditer et à s'interroger sur son avenir, ce dernier qui se présente sous le signe de l'incertitude et du pessimisme.

2.3.3.2. La division

Les personnages de notre roman évoluent dans un contexte sociohistorique agité si bien que le déchirement, le dilemme, la division voire la contradiction nous paraissent comme des comportements qui sont la représentation fidèle de cette époque.

La division est *« le structure fondamentale de l'univers tragique »*[4] qui se manifeste essentiellement dans le langage des personnages tragiques. Amer est peut être le personnage le plus divisé du roman car il est déchiré entre deux identités. La division de ce personnage se caractérise par une scission qui saisit

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit*.,p. 120.
[2] Ibid.,p. 226.
[3] FERAOUN Mouloud, *op.cit*.,p. 215.
[4] BARTHES Roland,*op.cit*,p. 46.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

son « moi » qui est scindé en deux parties : la première partie affiche un certain attachement pour son origine algérienne aussi déclare-t-il : *«je suis un enfant d'Ighil- Nezman. Il faut bien tenir à son pays, être fier de son origine »*[1] . Quant à la deuxième partie de ce personnage, elle s'attache davantage à son origine française et renie son origine algérienne.

Si par ailleurs *« le monologue est l'expression propre de la division »*[2] le journal d'Amer ne serait-t-il pas un long monologue intérieur qui témoigne de toutes les divisions qui hantent ce personnage. A ce propos, la passion amoureuse qui lie Amer et Dehbia nous parait *à priori* indéfectible. Cependant, après la découverte de l'impureté de Dehbia on assiste alors à une autre division du personnage principal. Ce dernier passe ainsi de l'amour à la haine, de l'espoir au désespoir et de la lumière aux ténèbres. Amer n'est plus cet homme qui voue un amour absolu pour Dehbia, il est devenu à présent un homme qui ressent une haine mêlée à une colère indescriptible envers Dehbia et Mokrane car la division tragique est un phénomène qui peut être *« suffisamment fort pour le retourner, le faire passer par exemple de l'amour à la haine »*[3].

Le tragique moderne se manifeste aussi à travers une thématique qui lui est propre. Cette thématique tragique de l'homme moderne qui est victime du contexte sociohistorique dans lequel il évolue.

2. Le tragique moderne et sa thématique

On ne peut guère parler de transcendance sociohistorique et encore moins de tragique moderne sans faire allusion à la thématique de l'homme tragique

[1] FERAOUN Mouloud,*op.cit*.,p. 126..
[2] BARTHES Roland, *op.cit*.,p. 47.
[3] *Ibid*.,p. 47.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

souffrant. La source de ses maux est le contexte sociohistorique dans lequel il évolue, cette thématique tragique comprend entre autre la solitude, le désespoir, la mélancolie.

2.1. La solitude

La solitude des deux personnages tragiques Amer et Dehbia est lié à leurs différences par rapport aux autres villageois à cet égard *« Dehbia croit sincèrement qu'elle n'est pas une fille comme les autres .Et par là elle ressemble à Amer qui n'était pas un homme comme les autres »*[1] .

En outre, la solitude de ces personnages tragiques est la conséquence de leurs démesures. Dehbia souffre de la solitude à cause de sa foie chrétienne ,il faut se mettre dans le contexte de l'époque où la religion est un élément fondamentalement important c'est pourquoi le traitement réservé à celui qui ose embrasser la religion chrétienne est la marginalisation ,le mépris et la haine.

La beauté de Dehbia ne laisse personne indifférent cependant aucun jeune du village ne veut prendre cette fille pour épouse. Mokrane illustre parfaitement ce cas de figure, la beauté de cette fille le trouble au point de vouloir la demander en mariage mais il est inconcevable pour un *bon musulman* de s'unir avec une *mécréante*. Aussi l'a viol-t-il et lui trace, par la même occasion, un chemin de solitude éternelle.

La différence à l'égard des autres villageois détermine la solitude d'Amer et Dehbia, cette solitude est d'autre part accentuée par les événements tragiques qui emmaillent la vie de ces deux personnages. Pour Dehbia, la mort tragique d'Amer accentue davantage sa solitude. La perte de l'être aimé a comme conséquence sur la jeune fille le refus de contact avec le monde extérieur, y

[1] *Ibid*., p. 17.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

compris avec son entourage immédiat. Elle refuse de communiquer avec le seul être qui lui reste, Nana Melha en l'occurrence, les rares paroles qu'elle prononcent sont chargés de rage et d'amertume : *« Suppose que je sois morte, moi aussi. Non, suppose que je n'existe pas et occupe toi de lui, hein, ma mère. Oublie moi, je t'en prie, oublie moi »*[1].

Cette tendance à la solitude et à l'isolement et aux replis sur soi porte l'emprunte de la culpabilité tragique et des remords de conscience et en même temps le résultat de cette différence par apport aux autres villageois. Dehbia s'isole car n'ayant aucune autre alternative, tout comme Amirouche qui est aussi contraint à s'isoler pour écrire son journal après la disparition de sa mère, elle *«préfère s'isoler se sentir seule dans l'obscurité, continuer de réfléchir, se dire tout ce qu'elle eut aimé écrire et qui refusait à sortir »*[2] . Faire sortir cette grosse boule qui se confond avec son corps, et qui représente une accumulation de malheurs et de peines qui grossit au même rythme que ses malheurs.

Cette grosse boule contient aussi tous les chagrins et autres déceptions de la jeune fille dont elle est littéralement envahie. Aussi trouve-t-on une figure de style, qui traduit l'ampleur de ce chagrin, qui est la personnification : *« Ce chagrin c'était elle. Ce qu'il y'avait sous les couvertures, prés de Melha, ce n'était pas Dehbia ; c'était lui, bien allongé, raide et pesant ».* [3]

La mort de la mère d'Amer constitue un événement tragique qui plonge ce personnage dans une profonde solitude. A la solitude issue de la différence par rapport aux autres villageois s'ajoute celle qui est issue de la disparition de la mère. Amer est ainsi *« privé d'autres, la libre solitude, comme l'état d'apesanteur des astronautes, détruit les muscles, les os et le sang »*[4] . Dans ce cas, la solitude du personnage tragique devient synonyme de souffrance. La

[1] *Ibid*., p. 11.
[2] *Ibid*., p. 13.
[3] *Ibid*., p. 13.
[4] KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Librairie Artheme Fayard, 1989, p. 23.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

maison d'Amer témoigne ainsi du grand vide laissé par Madame, et ce n'est pas innocent qu'Amer compare sa maison à une tombe *: « Je m'imaginais dans une tombe solitaire et indifférent sachant fort bien qu'Azrael l'ange de la mort, ne viendra pas me déranger »*[1] .

En outre, notre héros tragique décrit la solitude qui pèse sur lui en se référant au silence de cimetière qui règne dans sa demeure : *« Ce silence de mort m'entoure et j'ai l'impression de me trouver seul à vivre dans un monde glacé, prés d'un feu qui se meurt et que je n'essaierai pas ranimer »*.[2]

Au delà du pessimisme exprimé à travers cette image du « monde glacé » qui connote avec la mort. Il s'agit en outre de la grande solitude qui pèse sur notre personnage exprimée par l'adjectif seul et par les expressions « silence de mort » et de « monde glacé ».

2.2. Désespoir et mélancolie

Les personnages de notre roman découvrent une vérité cruelle selon laquelle ils sont condamnés à un destin tragique par une transcendance qui peut être divine ou sociohistorique. Cette prise de conscience suite à un aveuglement qui a duré longtemps déclenche chez nos personnages un certain nombre de réactions. Certains essayent -et c'est le cas d'Amer -de dépasser cette situation tragique, cependant il s'avère que toute tentative de s'affranchir de cette situation est vouée à l'échec. Aussi les sentiments de désillusion et de désespoir et de mélancolie remplacent la lutte et la résistance.

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*, p. 119.
[2] *Ibid*., p. 222.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Le désespoir vient du mot latin *de-spearare* et qui veut dire *« tomber de son espoir »*[1] . On comprend par conséquent que tout désespoir existe par rapport un espoir perdu. Ce sentiment est dû à une certaine perte de goût, d'ambition et d'enthousiasme de vivre. Une personne désespérée est celle qui a perdu le sentiment de pouvoir agir pour changer les événements, le cours des choses en somme le destin. Dans un autre sens, le désespoir pour d'autres peut résulter de la moralité de l'homme, de sa faiblesse devant toute sorte d'adversité, ou encore, peut être le résultat d'une accumulation d'échecs. De plus, le désespoir peut aussi être une manière d'exprimer le refus et la négation d'un ordre quelconque, d'une norme et des règles établies.

Face à l'irréversibilité du destin tragique, Amer illustre par plusieurs descriptions et méditations son propre désespoir et sa profonde tristesse mêlée à une certaine mélancolie qui ne cessent de le traquer. Aussi écrit-t-il dans son journal : *« Amirouche est malheureux, il n'est pas content de son sort »*[2]. Ce lot de tristesse, de désespoir est non seulement la conséquence de son sort tragique mais aussi de la mort de sa mère qui lui laisse un grand vide. À la mort de son père qu'il n'a pas connu, s'ajoute celle de se mère. C'est dans les premières lignes de son journal qu'il fait ce constat amer : *« depuis hier je suis tout à fait orphelin »*[3] . Ce nouveau statu d'orphelin auquel il doit à présent faire face est une source supplémentaire de son désespoir. En outre, le désespoir d'Amer apparaît aussi dans ce constat selon lequel l'instruction ne mène à rien dans ce misérable village[4] et que même son amour pour Dehbia[5] est aussi inutile que son instruction car ils sont incapables de changer son destin tragique.

Remarquons d'autre part la présence de tout un champ lexical relatif au désespoir, à la mélancolie et à la tristesse. Ces dernières sont traduites par la

[1] JULIA Didier, *Dictionnaire de philosophie*, Larousse /VUEF 2001., p. 59.
[2] *Ibid*., p. 161.
[3] *Ibid*., p. 108.
[4] *Ibid*.,p. 224.
[5] *Ibid*.,p. 207.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

description du village et de ses maisons. Ainsi l'espace du village personnifie, aux yeux d'Amer, le désespoir et la mélancolie : *« la maison est triste sous son linceul triste et obscure »*[1] . Dans ce triste village la vie semble s'arrêter, les maisons, les ruelles au même titre que les villageois semblent endeuillés par un malheur qui vient juste de les frapper. La vision qui se dégage de ce triste spectacle est celle d'une atmosphère apocalyptique : *« Les maisons voisines étaient plongés dans un silence morne comme si quelques cataclysme en avait balayé la vie »*[2].

Le café du village est aussi gagné par cette atmosphère de tristesse et il devient un espace qui absorbe tous le désespoir et la tristesse de ces hommes misérables : *« Ce n'était pas la mélancolie qui baignait la salle mais une mauvaise humeur impuissante qui s'engouffrait avec le vent, une colère sans objet qui pénétrait avec le froid et se glissait sous les habits »*[3].

C'est un décor tragique planté par l'auteur qui se caractérise surtout par la sobriété, la grisaille et le froid. Ce climat personnifie le désespoir et la tristesse contrairement au climat printanier qui connote avec la vie et l'espoir. Dans ce sillage, ce changement d'humeur d'Amer en fonction du temps n'est-t-il pas l'une des caractéristiques du héros romantique. Amer, à cet égard, réagit au temps comme *Lamartine* qui voulait « suspendre le temps », notre personnage tragique *« en voulait au temps d'avoir changé »*[4] .Dans ce sillage, le prénom même d'Amer peut connoter avec l'amertume de la vie, ce petit détail peut s'ajouter à cette description d'une ambiance tragique qui reflète l'état psychologique de ce personnage.

Cependant le désespoir d'Amer atteint son point culminant lorsqu'il découvre le viol de Dehbia par Mokrane, découverte qui le plonge dans un vrai

[1] *Ibid*., p. 166.
[2] *Ibid*., p. 170.
[3] *Ibid.*, p. 169.
[4] *Ibid*., p. 170.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

tourbillon de tristesse et de désillusion, et le pousse ainsi au suicide. Car le personnage tragique est anéantit par cette perte « *de tout idéal de tout espoir de réaliser ses idéaux* »[1].

Le personnage tragique Amer affiche une volonté de dépasser sa situation tragique cependant il se trouve condamné aux sentiments de désespoir, de tristesse et de mélancolie. Nous sommes par ailleurs tenté de s'interroger sur la réaction de Dehbia à sa situation tragique, tente-t-elle comme Amer de se libérer des chaînes du destin tragique ? Ou bien se contente-t-elle d'observer une attitude passive, en acceptant sans grande résistance la sentence prononcée par le destin tragique?

Tout comme Amer, Dehbia est aussi prise par les filets du désespoir et de la désillusion. On peut à ce titre limiter deux phases de désespoir de notre héroïne tragique. La première période s'étale de sa jeunesse jusqu'à la mort tragique d'Amer, quant à la deuxième elle commence justement par ce dernier événement tragique et l'a plonge dans un désespoir plus profond que le premier.

En effet, le désespoir de Dehbia remonte à sa jeunesse dans le village d'Ait-Ouadhou qui est une conséquence du mauvais traitement que lui réservent les membres de la communauté chrétienne de ce village et par son père qui l'a renie alors qu'elle est gravement malade. Au village d'Ighil-Nezman, on assiste au même scénario où la jeune fille est l'objet du mépris des habitants de ce village. Toutefois le désespoir de la jeune fille prend une forme pathologique suite à la mort tragique d'Amer.

2.3. De l'utopique rédemption... à la plainte

[1] JULIA Didier, *op.cit*, p. 59.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Le sentiment de la culpabilité tragique et du désespoir ont comme conséquence sur le personnage tragique deux souhaits, celui d'être jugé pour être condamner et dans le but d'expier la faute commise. Car le personnage tragique croit profondément que seule l'expiation de cette faute peut permettre dans le cas échéant de retrouver l'innocence perdue. Le deuxième souhait qui domine ce personnage est celui d'être pardonné de sa faute et par voie de conséquence être sauvé d'une façon définitive, et en même temps, s'affranchir de cette culpabilité qui le fait souffrir d'une façon ininterrompue mais cette foi-ci sans passer par l'expiation de la faute.

Les remords de conscience et le sentiment de culpabilité qui ronge nos deux personnages tragiques ne datent pas du vingtième siècle, ces sentiments sont à la base même de la théologie chrétienne. Ces sentiments sont perceptibles surtouts chez Dehbia qui est fortement influencée par la religion chrétienne. Ce personnage tragique est pris dans les mailles de la culpabilité et la souffrance aussi bien morale que physique qu'elle induit. Dans cet élan de rédemption et de déculpabilisation, elle implore Dieu pour qu'il lui vienne en aide et n'a que la plainte pour exprimer tous son désespoir.

A travers la plainte et les prières, Dehbia veut que Dieu lui accorde la grâce. Cette formule qui se résume à ce qui suit : *« Mon Dieu ayez pitié de moi »*[1]est récurrente dans ce début du roman. Or, à travers ces nombreuses implorations et supplications qui ont pour objectif la rédemption, la jeune fille, au sommet du désespoir, eu l'impression qu'Amer n'est pas mort, qu'il est ressuscité. La malheureuse jeune fille doute même de la véracité de la mort de son amant. Cette nouvelle situation, témoigne qu'elle est désormais sujette à des hallucinations. Ces dernières seules peuvent substituer à la dure et amère réalité du présent qu'elle réfute catégoriquement :

[1] *Ibid.*, p. 10.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

> Non Amer n'Amer n'était pas mort. Non, il ne faisait pas nuit et elle n'était pas coucher prés de sa mère. Elle se revoyait avec Amer en plein jour, chez elle où elle il était venu la dernière fois[1].

Cette rencontre posthume avec Amirouche est une occasion inespérée pour Dehbia pour s'expliquer, et lui faire l'aveu de son innocence. Mais surtout et c'est ce qui lui tient tant à cœur, *« qu'il l'a comprenne et lui pardonne »*[2]. Et par la même occasion, lui expliquer qu'elle fut contrainte et poussée à tomber dans ce piège et qu'elle était à moitié consciente lors de cette maudite journée.

Cependant la jeune fille finit par comprendre que la rencontre de la veille n'est qu'une illusion de plus, elle s'est rendue à l'évidence que rien et nul ne peut changer la réalité. Cette cruelle désillusion est exprimé ainsi : *« Non, il ne viendra pas .Fini, fini, mon Dieu! »*[3]. La jeune fille ne veut pas seulement la grâce et la rédemption pour elle seule mais aussi pour Amirouche : *« Mon Dieu ayez pitié de moi. Ayez pitié de lui »*[4]et à défaut d'être graciée elle souhaite le rejoindre dans l'au-delà : *« Mon Dieu, prenez moi sans attendre et unissez nous dans votre royaume »*[5]. Dehbia dans son délire souhaite mourir au lieu de continuer à vivre une vie aussi malheureuse.

Elle est confrontée a deux mures deux silence, celui du Dieu qui semble muet et ne répond pas à ses nombreuses prières, et celui de l'homme incarné par Amirouche dont le mutisme reflète aussi cette impossibilité de salut et de pardon. Cette absence de toute rédemption et encore moins de salut confère au roman une autre dimension tragique celle du désespoir et de la désillusion, cette rédemption relève de l'ordre de l'utopique et de l'impossible car le salut est impossible il ne peut venir ni du ciel ni des hommes.

---

[1] *Ibid*., p.13.
[2] *Ibid*., p.14.
[3] *Ibid*., p. 19.
[4] *Ibid*., p. 35.
[5] *Ibid*., p. 34.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Conclusion

L'analyse des structures de l'écriture tragique et la mise en lumière des deux sources principales du tragique dans ce roman *Les Chemins qui montent*, nous permet de saisir toute la complexité de cette œuvre qui fait échos d'une part

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

à la tragédie grecque et d'autre part à un tragique moderne que le contexte sociohistorique du XX^e^ siècle n'a fait qu'accentuer.

L'aveuglement des personnages tragiques est un motif axial de ce tragique antique dont les Dieux sont *a priori* les principaux responsables. Le destin tragique de ces personnages est déterminé par une forme de transcendance divine qui les condamne à commettre *l'harmatia* ou la faute tragique et cette dernière est traduite par un nombre important transgressions que nous avons par ailleurs étudiées dans le premier sous chapitre.

Concernant la deuxième source du tragique dans ce roman qui est le tragique moderne, nous pensons avoir prouvé que l'épreuve de l'identité est une épreuve tragique par excellence[1] . La quête de la véritable identité est caractéristique de ce tragique moderne, en ce sens la question fondamentale que se pose tout personnage tragique de ce roman : *Qui suis je ?* s'avère insoluble et sans réponse. Dans l'optique du tragique moderne, le problème de l'identité se pose donc avec acuité et dans ce sillage *« le choix de questions sans issue, de façon à alimenter d'une façon sure l'appétit de l'échec »* [2] est une caractéristique fondamentale du genre tragique.

Nous venons aussi de montrer qu'il existe une thématique qui est inhérente à ce tragique moderne. Des thèmes tels que la solitude, le désespoir, la mélancolie...etc. traduisent toute la souffrance et la déchéance de l'homme moderne condamné par une transcendance sociohistorique à un destin tragique. Dés lors, la souffrance de ces personnages tragiques suscite le sentiment de pitié des lecteurs, et dans ce cas la présence du pathétique dans une œuvre du XX^e^ siècle ne constitue nullement une anachronie loin delà elle prouve que même dans notre époque moderne une œuvre romanesque de Feraoun peut susciter ce sentiment pathétique.

[1] BARTHES Roland, *op.cit.*,p. 128.
[2] *Ibid*.,p. 128-129.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Ainsi au terme de ce deuxième chapitre, on peut confirmer la véracité des hypothèses avancées dans l'introduction générale. En effet, *Les Chemins qui montent* est un roman tragique car il reprend les structures du tragique antique et comme nous venons de le voir il est aussi le résultat d'un contexte sociohistorique tragique. Quant à la troisième hypothèse qui est liée à l'aspect formel et aux éléments de dramatisation du récit de notre roman, nous tacherons d'examiner la véracité de cette hypothèse dans le prochain chapitre.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Chapitre III : Esthétique et mise en récit tragique

Chapitre III : Esthétique et mise en récit tragique

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Introduction

Après avoir étudié les structures de l'écriture tragique dans *Les Chemins qui montent* en se basant sur les deux formes antique et moderne qui sont, à notre humble avis, les deux déclinaisons du tragique dans notre roman. Nous tenterons d'étudier dans ce troisième et dernier chapitre de notre mémoire, la dimension esthétique de l'écriture tragique et à la dramatisation de son récit.

Dans ce troisième roman Feraoun a voulu sans doute innover en adoptant une nouvelle technique d'écriture où la narration n'est pas linéaire et l'enchaînement des péripéties du roman n'est pas chronologique. Contrairement au deux premiers romans où l'auteur était fidèle aux canons du récit réaliste.

En effet, le récit de ce troisième roman rompt avec la tradition réaliste et suit une nouvelle voie qui est en adéquation avec le genre tragique celle de la dramatisation du récit. La structure singulière du récit de ce roman dont le début est *« conformément au principe du début in medias res prôné par Horace »*[1] annonce d'emblée une tension dramatique et une problématique de taille qui est la mort du héros tragique Amer. La dramatisation du récit est accentuée, comme nous allons le voir dans ce chapitre, par la narration analeptique et la multiplication des voix narratives.

Les trois phases de l'intrigue tragique à savoir la situation initiale, le nouement et la situation finale témoignent aussi de la grande tension dramatique qui caractérise l'intrigue et le récit de ce roman. Quant à l'analyse sémiologique de cette intrigue elle nous permettra de rendre compte du caractère conflictuel des relations entre les trois personnages tragiques du roman et en même temps d'expliquer le déroulement de l'action tragique.

[1] MACE-BARBIER Nathalie, *Lire le drame*, DUNOD, Paris, 1999.,p. 126.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

L’étude de la spatiotemporalité nous sera d’un grand apport dans la compréhension du rôle joué par les deux éléments de l’espace et du temps dans le processus de dramatisation du récit du roman.

I. Une intrigue tragique

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

1. Étude de l'intrigue du roman

L'étude du récit de notre roman passe inévitablement par l'intrigue, cette dernière peut nous révéler le degré de dramatisation de ce récit. Mais pour pouvoir reconstituer l'intrigue du roman il faudra, au préalable, délimiter les trois situations principales de toute intrigue à savoir : la situation initiale, le nœud ou la transformation et la situation finale ou le dénouement. Cependant la construction du récit de ce roman n'est pas linéaire, ce qui est par ailleurs un élément qui détermine son caractère tragique[1]. C'est pourquoi nous nous fixerons comme première tâche le découpage suivant une logique de cheminement linéaire, les séquences des péripéties de l'intrigue de ce roman :

-Enfance d'Amirouche au village d'Ighil-Nezman.
-Départ pour la France (exil de 4 ans)
-Retour au pays
-Rencontre et *coup de foudre* avec Dehbia
-Avances de Ouiza et amour passager entre cette dernière et Amirouche.
-Jalousie de Dehbia.
-Découverte par Mokrane de cette relation illégitime entre Amirouche et Ouiza.
-Vengeance de Mokrane sur Dehbia (le viol).
-maladie et mort de Madame la mère d'Amirouche
-Écriture du *journal*
-Déshonneur de Mokrane par Amirouche dans Tajmaât
-Menaces de Mokrane (les tuiles cassées)
-Découverte fatale de l'impureté de Dehbia (tournant de l'histoire/revirement tragique)
-Assassinat d'Amirouche par Mokrane.
- Sentiment de culpabilité, remord de conscience et regrets de Dehbia suite à la mort tragique d'Amirouche.

[1] Nous étudierons cet aspect de la construction dans les éléments de dramatisation du récit.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

2. Mise en intrigue tragique

Dans sa *Poétique* Aristote s'est intéressé à cette notion de l'intrigue tragique, au sujet de laquelle il écrit :

> Toute tragédie se compose d'un nouement et d'un dénouement ; le nouement comprend les événements antérieurs. J'appel nouement ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le renversement qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement ce qui va du début de ce renversement jusqu'à la fin[1].

Vu la structure du roman qui n'est pas linéaire, la situation initiale ou le nouement de l'intrigue de ce roman est cette période d'enfance d'Amer au village d'Ighil-Nezman et celle de Dehbia au village d'Ait-Ouadhou. Le départ d'Amer pour la France est, à notre humble avis, le premier élément perturbateur de l'intrigue de ce roman. Car c'est pendant ces quatre ans d'exil qu'il prend conscience du racisme des Français. Cet événement signale, à notre avis, cette nouvelle phase constitutive de l'intrigue tragique de ce roman qui est le nouement ou le nœud.

Le retour d'Amer au bercail est une occasion d'une confrontation avec l'intolérance et l'obscurantisme *« des vieilles barbes »*[2] dont Mokrane des Ait-Slimane est le parfait prototype. La suite des péripéties de cette intrigue est nourrie principalement par cette confrontation voire collision entre les deux hommes qui représentent deux visions du monde complètement différentes. Or le motif principal de ce conflit est l'amour et la convoitise de la même femme : Dehbia.

Cependant, cette dernière est tombée sous le charme de son cousin Amer si bien que Mokrane est l'objet de trois passions destructrices à savoir la jalousie, l'amour et la haine. Amer de son coté convoite Ouiza la femme de

[1] ARISTOTE, La *Poétique*, Les Belles Lettres, p. 55.
[2] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*, p. 134.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Mokrane, et cette convoitise n'échappe pas à l'œil vigilante de ce dernier. Aussi Mokrane se trouve-il au pied du mur et décide, par voie de conséquence, de violer Dehbia. Le nœud de cette intrigue tragique comprend aussi la mort de la mère d'Amer.

Cependant, nous estimons que le tournant de cette intrigue et de l'histoire tragique est la découverte par Amer de l'impureté de Dehbia. Car comme nous l'avons vu dans l'étude du revirement tragique, cette découverte fatale du viol de sa bien aimée détermine la mort tragique d'Amer, et en même temps signale le basculement de l'intrigue du roman de la situation du nouement ou du nœud vers celle du dénouement.

La situation finale de l'intrigue est donc signalée par cette découverte fatale et de cette mort tragique d'Amer. Dans l'intrigue de ce roman l'ambiance tragique est issue de cette imminence d'un dénouement tragique car le lecteur n'est pas sans ignorer que la catastrophe est située au bout du processus. La mort tragique d'Amer est annoncée d'emblée dans les premières pages du roman, le lecteur, par voie de conséquence, est au courant de ce dénouement. Cependant ce qui le tient en suspens c'est les péripéties qui mènent à ce dénouement.

A travers cette tentative de reconstruction de l'intrigue du roman on remarque entre autres que le récit de cette fiction est structuré selon une structure dramatique car la tension dramatique jalonne et traverse les trois phases de l'intrigue.

3. Analyse sémiologique de l'intrigue tragique du roman *Les Chemins qui montent*

Toujours dans le souci de prouver le caractère tragique du récit de notre roman nous proposons d'effectuer une étude sémiologique de son intrigue. A

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

travers cette analyse on s'efforcera d'étudier les différentes relations et autres motivations, telles que la vengeance, l'amour, la haine, l'envie qui stimulent le sujet de l'action tragique.

Il est vrai que si nous voulons appliquer une démarche sémiologique à notre corpus, il sera nécessaire de déterminer au préalable les actants qui organisent l'intrigue de ce roman. À travers cette démarche nous comptons expliquer le fonctionnement de l'action tragique qui structure l'intrigue de cette fiction. On s'appuiera sur l'œuvre de Greimas *La sémantique structurale*[1] pour construire le schéma actantiel de base. Selon Greimas : *« le modèle actantiel est en premier lieu l'exploration de la structure syntaxique »*[2], il est nécessaire d'expliquer qu'un actant est un élément qui peut assumer au sein d'une phrase du récit une fonction syntaxique. Cette dernière peut être celle d'un sujet, d'un objet, d'un destinateur, d'un opposant et d'un adjuvant et enfin d'un destinataire.

3.1. Etude du schéma actantiel de l'intrigue

Le schéma actantiel proposé par Greimas est organisé selon les quatre modalités qui sont : vouloir, pouvoir, devoir et savoir. Dans sa *sémantique structurale*, il propose de réorganiser les sept fonctions proposées par Propp en six pôles actantiels qui dépendent essentiellement dans le roman que nous analysons de deux axes relationnelles. La première de ces relations qui structure ce roman est celle du désir (vouloir) dans laquelle un sujet (Amer) est en quête d'un objet de valeur (Dehbia, amour, bonheur) et c'est par ailleurs la même quête que mène de son coté Dehbia. Mais la quête de cette dernière est reléguée à un niveau secondaire moins important que la double quête menée par Amer. Aussi l'influence de ce dernier sur les actions de l'intrigue tragique est plus grande que celle de Dehbia. Quant à la deuxième relation qui sous tend cette fiction est celle de la lutte (pouvoir) organisatrice du conflit entre le sujet Amer et son opposant

[1] GREIMAS Algirdas, *La sémantique structurale*, Presse universitaire de France. Paris, 1986.
[2] GREIMAS Algirdas, *op.cit*.,p. 185.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Mokrane. Il en résulte que la quête et le conflit sont deux axes indispensables qui structurent l'intrigue et les péripéties de ce roman tragique.

A la lumière de ces deux axes relationnels, le schéma actantiel de ce roman peut s'établir comme suit :

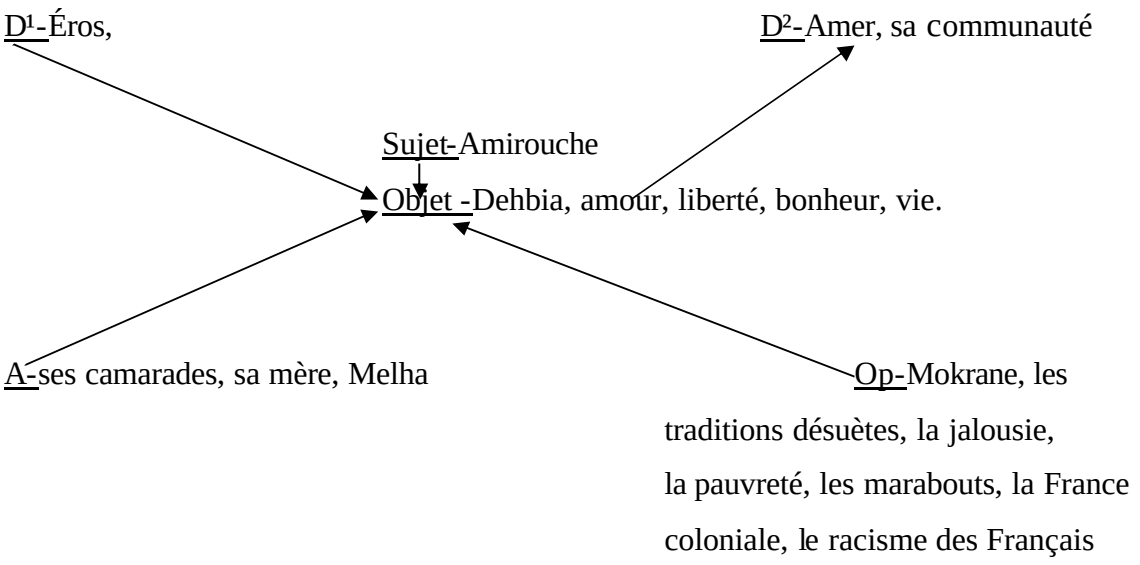


Schéma actantiel de l'intrigue du roman *Les Chemins qui montent.*

Le sujet Amirouche est poussé et incité par un destinateur (D^1) qui est perçue comme une matrice ou une force[1] à rechercher un objet, ce dernier comprend non seulement Dehbia qui n'est qu'un élément de sa quête mais aussi l'amour, la liberté, le bonheur, la vie, le bonheur non seulement individuel mais collectif qui toucherait son village, sa communauté, voire son pays. Outre ce désir profond de voir un jour son pays faire partie du concert des nations développées et civilisées, qui sonnerait le glas à la précarité et la misère qui font le quotidien des siens, son vœu serait aussi que sa société se débarrasse d'une façon définitive de son obscurantisme et autre fanatisme et traditions dépassées, ces chaînes invisibles qui emmurent les consciences et qui tuent dans l'œuf toute forme de liberté.

[1] UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre,* Éditions BELIN, 1996.,p. 51.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Le destinateur de cette quête comprend non seulement le sujet lui-même mais aussi toute sa communauté. Car le sujet s'est débarrassé de toutes formes d'égoïsme, les bénéfices de sa quête, par conséquent, dépassent sa simple individualité et elle devient commune à toute une société.

Dans cette tâche rude et non moins compliquée, le héros tragique de cette fiction est épaulé par des adjuvants ou des alliés qui œuvrent pour qu'il puisse atteindre les objectifs de sa quête que nous avons par ailleurs énumérés auparavant. De tous les adjuvants d'Amer, Nana Melha est un élément des plus important car elle intervient avec sa fille à un moment terrible pour Amer et crucial pour le récit de ce roman qui est bien évidement l'événement pathétique du décès de la mère du personnage principal. Ce dernier était dans une situation de détresse car devenant désormais orphelin de père et de mère, Melha et sa fille ont le mérite d'essayer de combler ce vide laissé par la perte d'une personne aussi chère que la mère. Les différents soins qu'elles lui prodiguent témoignent de cette solidarité à l'égard du jeune homme qui est devenu un membre de la petite famille.

De plus, Melha jouera aussi avec brio le rôle d'adjuvant dans la quête amoureuse du héros tragique en encourageant le rapprochement et les rencontres entre les deux amoureux, toutes ses absences sont des invitations au jeune homme de vivre sa passion amoureuse avec sa bien aimée. Les longues heures qu'elle passe dans les champs et à la fontaine sont à cet égard un prétexte pour laisser champ libre aux deux amoureux. Elle défie par la même occasion les lois ancestrales qui prohibent et interdisent toute relation amoureuse extraconjugale. Il est vrai que c'est par souci de marier sa fille qu'elle transgresse en quelque sorte la tradition kabyle et l'autorité du village, mais on ne peut nier le fait qu'elle incarne l'espoir, et installe une temporalité et un discours de bonheur, en donnant à l'amour passion l'occasion de se réaliser, sans pour autant qu'il

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

s'épanouisses, les bonnes volontés ne suffisent plus car elles butent sur la mort tragique.

Outre les personnages physiques, ces actants peuvent prendre des formes abstraites, pour ce qui concerne ces adjuvants Amer remarque non sans une certaine satisfaction que même le temps dans le sens météorologique peut dans certains cas jouer en leur faveur : *« il ne se gâtera pas. Il sera complice, lui aussi »*[1].

Quant aux opposants aux nombreuses quêtes d'Amer, on trouve en premier lieu son ennemi juré Mokrane. Ce dernier à lui seul représente un danger permanent et un péril constant quant à l'aboutissement des quêtes qu'il s'est assigné de réaliser. Son opposition est des plus farouches quant à l'union d'Amer avec Dehbia. Lui même étant aussi amoureux de cette dernière il ne ménagera aucun effort afin de briser cet amour, allant jusqu'à violer la jeune fille.

A Mokrane s'ajoute son frère Akli, le garde champêtre du village, dans la longue liste des opposants. A travers cet article journalistique qui clôt le roman dont il est le signataire, il a contribué à désinformer l'opinion publique et ce en soutenant la thèse du suicide et non du meurtre d'Amer et par la même occasion il a déculpabilisé son frère Mokrane qui est par ailleurs le véritable meurtrier. Cette opposition se traduit aussi par d'autres obstacles, qui influent négativement sur les nombreuses quêtes du héros tragique de cette fiction. Cette opposition s'inscrit pleinement dans cette hostilité du milieu socio-idéologique dont le fanatisme et l'intolérance des marabouts sont des exemples significatifs.

On ne peut, en effet, oublier l'opposition lourde de conséquence qu'exercent les traditions locales, liées à toutes les ignorances et autres obscurantisme inhérents à cette société traditionnelle, qui condamnent l'homme à

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*, p. 218.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

un immobilisme et une précarité sociale et intellectuelle. En outre, on peut même intégrer la France coloniale comme opposant principal aux nombreuses quêtes d'Amer. Car la colonisation française est l'une des causes de cette précarité et autre inégalité criante entre une minorité de la population qui est riche et une écrasante majorité pauvre, de plus, elle contribue à la condition et aux destins tragiques des personnages de cette fiction. Dans ce sillage, Amer est à la fois attiré par la culture et la société française et en même temps s'oppose à l'obscurantisme de la société kabyle. Mais les quatre années qu'il passe en France lui révèlent le racisme des Français à l'égard des Nord-africains. C'est pourquoi on peut considérer le rejet et le racisme des Français de la Métropole comme opposants aux quêtes d'Amer.

Tous ces éléments et autres actants qui s'opposent d'une façon directe où indirecte au personnage tragique et à ses quêtes à plusieurs facettes, inscrivent le texte dans ce tragique social qui émane de la société elle-même.

L'intrigue des *Chemins qui montent* est très proche de celles des pièces tragiques de Racine. Les relations entre les actants sont motivées par des passions telles que la jalousie, la convoitise, la haine et l'amour. La tragédie d'*Andromaque* de Racine est un exemple significatif de la complexité des relations qui régissent les personnages tragiques, le schéma de son intrigue peut-être illustré ainsi : Oreste aime Hermione qui aime Pyrrhus. Oreste tuera Pyrrhus[1]. Au même titre que cette tragédie, L'intrigue du roman *Les Chemins qui montent* est organisée de la manière suivante : Mokrane aime Dehbia qui aime Amirouche. Mokrane tuera Amirouche.

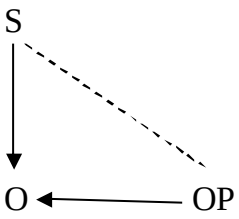
3.2. Triangle conflictuel[2]

[1] SAUVAGE Pierre, *op.cit.*,p. 57.
[2] Schéma actantiel à trois actants proposé par Anne UBERSFELD.

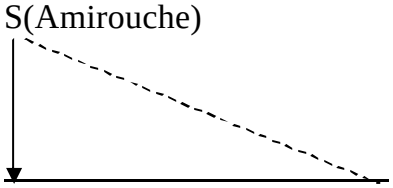
Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Le conflit est la toile de fond sur laquelle sont organisées les différentes relations entre les personnages de ce roman. Amer et Mokrane sont animés essentiellement par un conflit amoureux ou passionnel pour la même femme. L'importance de ce conflit réside dans le fait qu'il est *«constitutif de l'action »*[1] tragique du roman. Aussi nous proposons d'étudier le triangle conflictuel de notre roman pour montrer le caractère conflictuel de la relation sujet/opposant, dans laquelle Amer et Mokrane se disputent le même objet.

Dans ce triangle actantiel conflictuel on se trouve devant une situation ou l'opposant est littéralement opposé au sujet et on aura par voie de conséquence ce schéma suivant :



L'opposant (OP) est en conflit avec le sujet (S), il s'oppose au désir du sujet à l'égard de l'objet. Le roman que nous analysons met en scène cette situation de conflit passionnel entre le sujet Amirouche et l'opposant Mokrane, entre lesquels il y a une rivalité amoureuse et familiale. On assiste à un affrontement pour l'objet désiré qui est Dehbia. A cet égard, le tragique dans cette œuvre jaillit aussi de *« ce choc des deux désirs »*[2] et de ce conflit passionnel entre ces deux protagonistes.



[1] UBERSFELD Anne, *op.cit*.,p. 63.
[2] *Ibid*.,p. 63.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

O(Dehbia) ←————————OP(Mokrane)

Ce triangle actif ou conflictuel est le noyau principal du roman car il est constitutif de son action. Ces trois unités sont indispensables pour l'intrigue du roman et elles sont plus importantes que les autres unités du schéma actantiel classique.

A présent, nous allons essayer de représenter le triangle psycho socio idéologique du roman, mais précisons que ce triangle sert essentiellement à montrer comment l'idéologie détermine la psychologie ; ou en d'autres termes comment le caractère psychologique du rapport *Sujet / Objet* et *Sujet /opposant* sont dictés par l'idéologie du sujet?[1] Car la relation conflictuelle qui caractérise les deux protagonistes de notre roman est ainsi dictée par plusieurs facteurs qui les stimulent, et cette relation procure au récit une autre dimension tragique.

3.3. Triangle psycho- socio idéologique

La démarche traditionnelle qui accordait une importance considérable aux déterminations psychologiques nous semble être une démarche lacunaire. D'où la nécessité de s'intéresser aussi aux déterminations psycho-socio- idéologiques du *sujet*, qui l'ont poussés à choisir cet *objet* et en même temps ces motivations déterminent aussi la relation conflictuelle qui lie Amer à Mokrane.

Le fait que le sujet Amer ait choisit l'objet Dehbia ne correspond pas seulement aux goûts personnels et psychologiques de ce sujet. Ce choix dépasse ce cadre étroit de la psychologique pour épouser une dimension encore plus grande et plus complexe. Dans ce cas, il s'agit de déterminations psycho-idéologiques et socio-historiques dans lesquelles le sujet Amer baigne et dont il est profondément nourri. Ce triangle mettra en lumière non seulement le

[1] *Ibid*.,p. 64.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

caractère psychologique de la relation sujet/objet mais aussi le rôle des motivations socio-idéologiques dans le choix de l'objet et en même temps de l'impacte de ces motivations sur les rapports conflictuels entre le sujet et l'opposant.

Le sujet Amer aime l'objet Dehbia car cette dernière correspond à un certain nombre de critères dont le premier est psychologique : même si on dit bien souvent que l'amour est aveugle cependant l'amour est dicté surtout par une détermination psychologique. L'image de cette âme sœur se dissimule dans l'inconscient même du futur amoureux, si bien qu'à la première rencontre le coup de foudre qui se produit est le résultat direct de cette correspondance entre l'image inconsciente et abstraite avec cette image réelle et physique de la personne désirée. C'est ce qui s'est produit entre Amer et Dehbia. Dans ce cas, Amer n'Amer comme tout amoureux passionné baigne dans l'irrationnel et le déraisonnement.

La raison et le rationnel interviennent seulement dans les motivations idéologiques et socio-historiques dans lesquelles le sujet Amer s'inscrit. Ce dernier est attiré par Dehbia car elle est différente des autres filles du village. Elle est chrétienne alors que les autres sont musulmanes, elle est malheureuse alors que les autres sont moins malheureuses qu'elle. En outre, elle reçut une éducation et un enseignement de la part des pères blancs, d'où sa maitrise parfaite de la langue française et de sa culture, ce qui a suscité au début l'étonnement puis ce dernier se dissipa pour laisser place à une grande admiration de la part d'Amer. Dehbia est peut-être la seule fille lettrée du village, ce constat accentua l'attirance qu'exerça la jeune fille sur le jeune homme.

A cet égard, n'oublions surtout pas qu'Amer qui a longtemps vécu en France[1], avait une certaine admiration et une attirance pour la langue et la culture

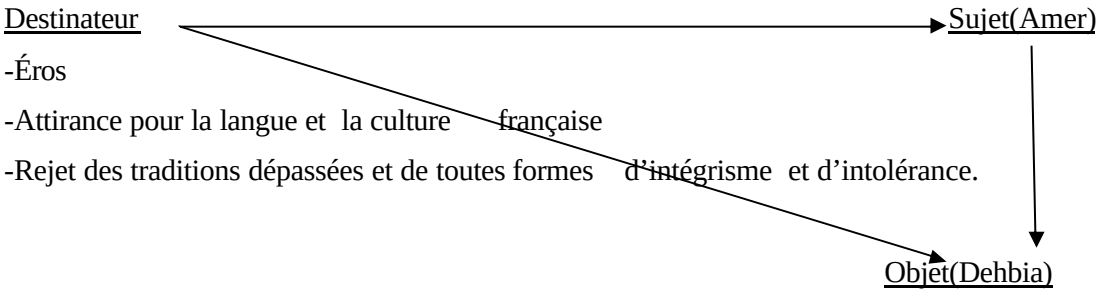
[1] Il a passé quatre ans en France.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

française et en contre partie il rejette la culture et les traditions locales qu'il juge comme étant désuètes et dépassées.

Pour ce qui concerne le triangle psycho-idéologique. Le destinateur comprend l'éros ou l'amour-passion comme étant une motivation psychologique, en outre on a aussi les motivations idéologiques et socio-historiques qui sont propre à ce personnage. Ces motivations se résument dans cette attirance pour la culture et la langue française et le rejet de toute forme d'intégrisme et d'intolérance.

Voici par voie de conséquence le triangle psycho-socio-idéologique du roman tragique *Les Chemins qui montent :*



Triangle psycho-socio-idéologique des *Chemins qui montent.*

II. Eléments de dramatisation du récit

La dramatisation du récit de ce roman dépend de la complexité de son intrigue et des relations conflictuelles qui régissent ces personnages tragiques. Toutefois, il existe aussi d'autres éléments qui contribuent à dramatiser ce récit et lui confèrent une dimension des plus tragiques.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

1. Une structure dramatique

1.1. Début *in media res*

La première page du roman *Les Chemins qui montent* nous installe dans le cœur des événements, en introduisant dés les premières phrases les deux personnages principaux du roman à savoir Amer et Dehbia. On peut dire à cet égard, que l'incipit de ce roman nous met directement au contact de l'action et des événements qui se déroulent sans aucun souci d'introduire le cadre spatiotemporel.

Certains romans traditionnels prennent le lecteur par la main et lui distribue carrément des savoirs sur le roman et d'autres en revanche ne comblent pas les manques d'informations et laisse le lecteur, au moins pour cette courte période de l'incipit, dans sa faim. C'est là une caractéristique du nouveau roman qu'on trouve aussi dans le roman que nous analysons. L'incipit de ce dernier nous jette dans le comble du tragique, dans la mesure où, il nous renseigne sur la mort de l'un des personnages tragiques de cette fiction. On se trouve dans ce début du roman dans un monde déjà là et où le décor est déjà planté si bien qu'on a le sentiment que nous sommes à la fin de l'histoire. Ce genre d'incipit est connu sous le nom d'*incipit in medias res*[1] qui est définit comme tout *« Incipit narratif qui réalise une entrée directe dans l'histoire sans aucun élément introductif explicite et qui produit un effet de dramatisation »*[2]. Ce genre d'incipit instaure dés le départ un climat de tension et un effet dramatique voulu et recherché par l'auteur.

Cette situation initiale peut-être une situation d'équilibre et dans laquelle la tension dramatique survient avec le déclenchement du récit. Cependant, cette même situation initiale peut-être problématique et c'est le cas pour notre roman

[1] DEL LUNGO Andrea, *Pour une poétique de l'incipit*, Poétique n94. Cité par RULLIER-THEURET Françoise, *Approche du roman*, Hachettes, p. 58.
[2] *Ibid*., p. 58.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

tragique où la situation initiale est déjà porteuse d'un problème et d'une tension : le titre de la première partie du roman : *« la veillée »* annonce le caractère problématique de cette situation de départ. On peut dire que cet incipit instaure déjà une tension dramatique qui est génératrice d'une quête.

Cette tension dramatique est visible dans l'état mental et psychologique de Dehbia. Son état d'extrême nervosité traduit notamment par son refus de communiquer avec sa mère, accentue cette tension tragique dans ce début du roman. À ce propos, les réponses de Dehbia sont chargées de nervosité : *« Suppose que je suis morte, moi aussi. Non, suppose que je n'existe pas et occupe toi de lui [...] oublie moi, je t'en prie, oublie moi »*[1] .

Et plus loin elle ajoute *: « Tais-toi [...] va-t-en, laisse moi seule »*[2]. Si la tension dramatique et tragique est véhiculée par le langage du personnage tragique Dehbia, on ne peut cependant passer sous silence la réaction de la jeune fille à la terrible nouvelle de la mort d'Amer. Le trouble qui la saisi est proche de l'évanouissement, ce dernier qui est d'après Barthes *« le correspondant gestuel »*[3] du mutisme langagier. Il est d'autre part une tentative de la part du personnage tragique de fuir la tragédie, et contribue aussi à l'instauration d'un climat tragique.

Outre l'évanouissement, la tension dramatique apparait aussi dans le comportement troublé et agité de Dehbia. Au sujet de ces signes d'agitation, on peut relever notamment : *« je me suis mise à courir .J'ai poussé la porte, je suis renté comme une somnambule [...] je n'ai pas bougé de la journée, je n'ai pas mangé, je n'ai pas bu »*[4].

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*,p. 11.
[2] *Ibid.*, p. 12.
[3] BARTHES Roland, *op.cit.*, p. 27.
[4] *Ibid.*, p. 11.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Ces gestes expriment non seulement une extrême agitation mais aussi une grande tension dramatique. De plus, on ne peut passer sous silence ce sentiment de culpabilité et autres remords de conscience de Dehbia suite à la mort tragique d'Amer, qui encore une fois, accentue la tension dramatique et le caractère problématique de ce début du roman.

1.2. D'une tension dramatique à une intensité tragique

En plus de cette première tension dramatique localisait au début du roman, générée par la mort d'Amer, la construction analeptique du roman aidant Dehbia se projette dans la scène de la première rencontre avec son défunt bien aimé. Cette première rencontre exprime aussi cette tension dramatique visible notamment à travers l'insatisfaction de Dehbia et cette peur pathologique qu'il la prenne pour une gamine[1].

La lecture du journal d'Amer par Dehbia instaure une tension supplémentaire, cette dernière se traduit non seulement par le sentiment d'abattement et de souffrance liés à l'idée de la perte définitive de l'être aimé, mais aussi par ce sentiment de colère à l'encontre de ce qui a été écrit dans ce document :

> Graduellement, toutes les colères d'Amer qu'elle avait senties passer en elle, le matin en lisant le journal, pendant que la population s'affairait autour du cadavre, elle se met à les analyser, à les contester, elle va jusqu'à lui rapprocher sa mort stupide[2].

La tension dramatique est accentuée par le rythme graduel de cet extrait exprimé justement par l'adverbe « graduellement ». Cette tension dramatique est aussi tenue par cette convoitise et autre harcèlement que Mokrane exerce sur

[1] *Ibid*., p. 31.
[2] *Ibid*., p. 41.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Dehbia, harcèlement qui est traduit par la violence du regard et qui atteint son apogée avec cette scène du viol. À ce propos, les péripéties rendant compte des avances de Mokrane jusqu'à la scène du viol[1] , peuvent- être considérées comme une construction en *crescendo* d'une gradation qui saisit non seulement un groupe restreint de mots mais un texte entiers.

Le conflit qui oppose Amer à Mokrane ajoute au récit une nouvelle tension dramatique. Si cet antagonisme entre les deux hommes remonte à leur enfance, cependant il prend des proportions alarmantes après le retour d'Amer de la France. La rivalité amoureuse qui caractérise les deux hommes apporte une touche supplémentaire à cette tension amorcée dés le début du roman. Ce récit devient le théâtre d'un duel tragique entre Amer et Mokrane dont l'épisode de cette correction qu'a reçue Mokrane dans cette arène qu'est devenue l'espace de Tajmaât, est un exemple significatif. Cette scène nous montre tout l'héroïsme et en même temps toute la grandeur du personnage tragique Amer qui n'hésite pas à réagir d'une façon héroïque aux propos injurieux et outrageants que tenait Mokrane au sujet de sa mère enterrée quelques jours plutôt.

Cette scène de bagarre à Tajmaât et le déshonneur de Mokrane car *« sa femme l'a vue par terre »*[2] reflète non seulement une tension dramatique, mais exprime aussi cet engrenage tragique qui accompagne le reste des péripéties et les actions de ce récit. Ainsi, le conflit entre Amer et Mokrane est lui aussi organisé selon une structure graduelle, une forme pyramidale dont la base est ce duel à Tajmaât suivi par les menaces et les harcèlements que Mokrane exerce sur Amer qui sont illustrés notamment par l'épisode des tuiles cassés[3]. Le meurtre d'Amer par Mokrane représente le sommet de cette pyramide.

[1] *Ibid*., p. 59 jusqu'à la page. 102.
[2] *Ibid*., p. 137.
[3] *Ibid*., p. 138.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

La découverte par Amer de l'impureté de Dehbia a comme conséquence l'accentuation de la tension dramatique, et confère au récit tragique un certain suspens proche d'une situation cornélienne qui annonce cet inéluctable renversement tragique : *« La tension dramatique s'accroit au fur et à mesure que le renversement de la situation approche. Cette tension est obtenue habituellement par la préparation de ce renversement »*[1].

Même si la mort d'Amer est annoncée dés le début du roman, et en même temps le récit n'est pas linéaire et la narration est souvent analeptique et rétrospective, cependant le tragique s'exprime visiblement tout au long du texte à travers une progression croissante de cette tension dramatique vers une intensité tragique. Cette tension est mise en évidence par cette figure de style qui est la gradation, qui exprime cette progression inéluctable de l'ombre sur la lumière, de Mokrane qui personnifie cette mort qui avance avec des pas sûrs, rejoindre sa victime sans défense.

3.1. Un récit pathétique

Tout récit tragique est un récit pathétique, le sentiment du pathétique est un élément important de l'esthétique tragique. Car il contribue aussi à la dramatisation de ce récit tragique. L'effet que procure la tragédie sur les lecteurs est double : *« la crainte et la pitié »*[2], ces deux mots sont fondateurs de la catharsis selon Aristote. Cependant, dans notre cas de figure c'est le sentiment de la pitié qui est suscité chez les lecteurs de notre roman.

La dimension pathétique de notre roman apparaît entre autres dans l'agonie et la mort de Madame, la mère d'Amer. Cette agonie qui a durée un mois fut une épreuve difficile pour le jeune homme et pour sa mère. Outre la

[1] TOMACHEVSKI Boris, *« Thématique », in Tsvetan Todorov, Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Tel Quel »,1965. p. 274.
[2] ARISTOTE, *op.cit*.,p. 36.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

souffrance physique due aux nombreuses nuits blanches et veillées passées au chevet de la mourante, cette pénible et non moins longue agonie est aussi synonyme pour Amer de dépenses démesurées qui est la conséquence de l'égoïsme de l'agonisante qui exige *« des choses qu'elle refuse de prendre »*[1].

Néanmoins, cette longue agonie suscite chez les lecteurs le sentiment de la pitié. Car ils se trouvent émus devant la souffrance de ces personnages tragiques dont la lutte contre cette fatalité divine et sociale est perdue d'avance. Les épreuves difficiles telles que l'agonie et la mort sont, à cet égard, vécues par les personnages de ce roman dans la souffrance et la solitude. L'affrontement avec la mort se fait aussi dans la solitude totale car la mort élimine en quelque sorte toute présence compatissante de l'autre. C'est pourquoi Amer vit l'agonie de sa mère dans une grande solitude : *« un mois ! Cela a duré un mois. Les gens ne s'en aperçurent qu'à la fin »*[2].

La mort de la mère est une épreuve difficile qui plonge Amer dans une crise existentielle des plus profondes. En outre, le destin tragique d'Amer tout comme celui de Dehbia suscite aussi la compassion et la pitié des lecteurs.

Nous avons déjà signalé qu'Amer est victime de ce déchirement entre deux identités différentes, et la découverte de l'impureté de Dehbia lui trace un chemin qui mène droit vers la mort tragique. Dans ce même sillage, L'article du journal écrit par Akli Nait-Slimane, le garde champêtre du village qui clôt le roman, nous montre toute la cruauté du meurtre perpétré par Mokrane. Dans cet article on peut lire : *« Le nommé Amer N'Ait Larbi a été découvert inanimé chez lui, par une voisine : il gisait prés de la porte grande ouverte, la tempe transpercée d'une balle de revolver »*[3].

[1] *Ibid*.,p. 114.
[2] *Ibid*.,p. 114.
[3] *Ibid*.,p. 233.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Cette description minutieuse et détaillée du corps de la victime confère à cette fin de roman une dimension horrible et tragique et suscite chez les lecteurs le sentiment de pitié. Le destin tragique d'Amer détermine celui de Dehbia, cette dernière est, en quelque sorte, morte avec la mort de son bien aimé.

Outre l'agonie de Madame et le destin tragique d'Amer et Dehbia qui suscitent le sentiment de la pitié. L'évocation funèbre est considérée aussi comme un exemple significatif qui serait susceptible de susciter chez les lecteurs le sentiment de la pitié.

La mort traverse tout le roman des *Chemins qui montent ;* la mort tragique d'Amer qui ouvre cette fiction, annonce par la même occasion toute une série de morts successives à savoir celle de la mère d'Amer, de Saïd mort en France, de l'instituteur anonyme, de Rahma et enfin de cette vieille fille des Ait-Hamouche.

Amer comme personnage et narrateur exclusif de la deuxième partie du roman, se consacre essentiellement à l'évocation et à la méditation sur la mort de sa mère. Car il s'agit d'une épreuve décisive dans la vie du jeune homme qui est à l'origine de ce journal nocturne.

Amer n'évoque pas seulement sa mère Saïd et les autres, mais il communique aussi avec eux. Cette communication avec les morts et avec l'au-delà témoigne aussi de la grande solitude de ce personnage. Après la mort d'Amer, Dehbia pour sa part évoque le défunt et communique avec lui. On assiste au même processus d'évocation et de communication avec les morts. Face au destin tragique, Amer et Dehbia semblent emprunter le même chemin de la solitude et de la déchéance, c'est pourquoi ils communiquent avec l'être perdu, dont la disparition tragique reste insupportable et inadmissible.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

En somme, les lecteurs des *Chemins qui montent* sont troublés par le spectacle tragique procuré par l'agonie de la mère d'Amer, le destin tragique d'Amer et Dehbia et enfin par l'évocation funèbre. Toutefois, la dimension pathétique comme élément de l'esthétique tragique contribue aussi à la dramatisation du récit de cette fiction.

Il en résulte que la structure dramatique du récit tragique du roman *Les Chemins qui montent* est la suivante

SITUATION INITIALE.	NOUEMENT / TRANSFORMATIONS.	SITUATION FINALE.
PROBLEMATIQUE/DEBUT DE LA TENSION DRAMATIQUE.	MAINTIEN DE LA TENSION DRAMATIQUE / UNE INTENSITE TRAGIQUE	PROBLEMATIQUE /MAINTIEN DE LA TENSION DRAMATIQUE / ENGRENAGE TRAGIQUE.

2. Étude narratologique

La construction particulièrement compliquée du roman est un élément décisif qui participe dans le processus de dramatisation du récit. Aussi, le mode narratif suivi par Feraoun est un exemple significatif de cette construction atypique du récit de ce roman.

2.1. Une structure polyphonique

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Si la polyphonie est définit par Bakhtine comme une : *« pluralité de voix et des consciences indépendantes et distinctes »*[1], la structure narrative de notre roman présente effectivement une multiplication de points de vue et une organisation polyphonique. Ce cas de figure est parfaitement illustré dans la première partie du roman : La Veillée[2], dans laquelle s'alternent les voix de Dehbia et de Mokrane, et à une moindre échelle celles de Nana Melha et de Ouiza. Et cette structure polyphonique et la multiplicité des voix narratives contribuent aussi à la dramatisation du récit de notre roman.

Le récit du roman que nous analysons est structuré en deux niveaux narratifs, le premier niveau est diégétique[3] où le récit est assumé par un narrateur extradiégétique[4], ce narrateur omniscient intervient d'emblée dans les deux premières pages de la première partie du roman, par la suite il intervient sporadiquement tout au long de cette première partie. En effet, on assiste à une alternance narrative entre cette narration diégétique et une narration métadiégétique[5] assumée par les voix des différents personnages de ce roman.

La voix de Dehbia intervient suite à la terrible nouvelle que lui annonce sa mère selon laquelle Amer est mort. Ce point de vue nous est donné par rapport à la lecture du journal du défunt, exprimant à la fois la douleur de perdre un être chère, et en même temps un terrible sentiment de culpabilité. A cet égard, on peut dire que la voix de Dehbia se scinde en deux autres voix, l'une se considérant comme responsable de la mort d'Amer, et l'autre voix se dédouane de cette responsabilité et accuse Amer lui- même de lâcheté et de mort inutile.

[1] BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski.* Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 32.
[2] De la page 9 jusqu'à la page 104.
[3] GENETTE Gérard, *Figure II,* Seuil, 1969,p. 202.
[4] GENETTE Gérard, *Figure III. Paris*, Seuil, 1972,p. 252.
[5] GENETTE, *Figure II.*,p. 202.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

En outre, la voix de Dehbia est confrontée à celle de Mokrane surtout lorsque ce dernier se lance à la poursuite de la jeune fille. Dés lors, on assiste à une véritable friction entre les voix et les consciences des deux protagonistes, friction qui sera maintenue jusqu'à cette scène du viol.

La voix de Mokrane intervient surtout lors de cette scène à la fontaine où il se dissimule derrière le tronc d'un frêne pour espionner les femmes du village et surtout pour voir sa fiancée[1] . Quant à la seconde intervention de ce même personnage, elle correspond à la nuit de noce pendant laquelle il est confronté au refus de sa fiancée d'accepter la semence du jeune marié. Dans cette nuit inquiétante et troublante, la confrontation entre les points de vue de ces jeunes mariés atteint son paroxysme[2].

Quant à la deuxième partie du roman : *le journal*, contrairement à la première partie elle est exclusivement présentée par la voix d'un narrateur intradiégétique qui est Amer. La structure de cette deuxième partie est différente, dans la mesure où il n'y a pas une multiplicité de voix narratives, ceci s'explique par la nature de cette deuxième partie écrite sous forme d'un journal intime dont le narrateur est représenté par un *je* proche de celui d'une biographie fictive, et qui exclue par voie de conséquence la présence d'autres instances narratives.

La multiplication des voix des personnages et l'alternance entre les niveaux narratifs du récit sont des signes symptomatiques du caractère dramatique et tragique de ce récit. On remarque notamment une alternance entre les récits qui appartiennent au niveau diégétique et ceux qui appartiennent au niveau métadiégétique. Genette parle dans son étude sur *le récit baroque*[3] du processus d'amplification du récit. Dans notre roman, nous pensons déceler deux genres d'amplifications. Le premier est une amplification par expansion ou

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*, p. 77.
[2] *Ibid.*, p. 88.
[3] GENETTE Gérard, *Figure II.*,p. 195.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

développement[1], ce procédé apparaît dans notre roman à travers la multiplication des détailles et de circonstances relatifs à la mort énigmatique d'Amer, en suggérant les différentes possibilités de sa disparition soit par le suicide ou bien par le meurtre, cette expansion permet *« la dramatisation du récit »*[2]. D'autre part, nous avons aussi une amplification par insertion[3] dans la mesure où la structure du récit de ce roman est stratifiée par un récit premier que nous avons appelé récit diégétique, et par plusieurs autres récits des personnages qui appartiennent au niveau métadiégétique.

2.2. Une narration analeptique

Le principe de bienséance oblige les dramaturges à éviter de représenter des scènes violentes telles que les morts et les duels mortels entre les protagonistes. C'est la raison pour laquelle des messagers et dans d'autres cas des personnages tragiques occupent cette fonction de rapporteur et de narrateurs.

Le récit tragique se construit essentiellement sur une narration analeptique qui est le seul moyen de rendre compte de ces scènes violentes qui sont par ailleurs impossibles à représenter sur une scène de théâtre. Le roman tragique a hérité de cette particularité en répudiant les scènes violentes grâce à la narration analeptique, cette dernière endosse ainsi le rôle qu'occupent naguère les messagers des tragédies, celui de raconter et de rapporter les scènes de morts et d'agonies. Dans ce sillage, *«tout narrateur est présent entant que messager de nouvelles terrifiantes, liées à la mort, au meurtre tragique »*[4].

[1] *Ibid*.,p. 196.
[2] *Ibid*.,p. 179.
[3] *Ibid*.,p. 201.
[4]VAOU Elena, *Le récit dans les tragédies d'Euripide*.http// :www.revel.unice.fr/revel/pdf.php?id :118 & revue : loxias .

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Les nombreuses scènes tragiques telles que les morts et agonies qui structurent l'intrigue du roman *Les Chemins qui montent*, sont relatées par la voie d'une narration analeptique soit à travers le personnage de Dehbia dans la première partie ou par le journal d'Amer dans la deuxième partie de l'œuvre ou par l'article de presse qui clôt le roman.

Le journal intime d'Amer constitue en lui-même une analepse. Amer rapporte par le biais de ce document les événements tragiques qui ont émaillés sa misérable existence dans ce village d'Ighil-Nezman. Le premier événement tragique est l'agonie et le décès de la mère[1] d'Amer. Les deux autres événements tragiques sont le suicide de Rahma des Sadi[2] et de cette vieille fille des Ait-Hamouche[3] sans oublier la mort prématurée de Saïd, son ami et accompagnateur en France. Outre ces événements tragiques, Amer rapporte toujours par la voie de cette narration analeptique, les péripéties de son violent conflit avec Mokrane ,qui sont des scènes violentes donc impossibles à représenter telle que la bagarre et ce duel entre Amer et Mokrane qui a suivie l'enterrement de la défunte.

L'article du journal écrit par Akli, le frère de Mokrane est un autre exemple de cette narration analeptique qui structure ce roman tragique. Il occupe ainsi la même fonction que les récits de Dehbia et D'Amer celle de raconter des événements impossibles à représenter .Tel le messager des tragédies antiques, cet article de presse de l'époque décrit d'une façon minutieuse et détaillée la mort tragique d'Amer.

La description minutieuse et le souci du détail qui caractérisent ces récits analeptiques guident le lecteur vers le point culminant du récit tragique qui est *le*

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit.*, p. 115-116.
[2] *Ibid.*, p. 185.
[3] *Ibid.*, p. 117.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

pathos[1] suscité par cette mort tragique violente. C'est le sentiment de pitié à l'égard du destin tragique des personnages de ce roman comme conséquence de la lecture de ces récits tragiques.

D'autre part, la narration analeptique permet aussi de raconter des événements qui n'appartiennent pas au même univers spatial et scénique que celui du récit de ce roman. L'évocation par Amer des événements qui se sont déroulés en France[2] pendant son exil de quatre ans, illustre parfaitement ce cas de figure. Dans le théâtre tragique, ce genre de récit est communément connu sous le nom de récit extra-scénique[3]. Car ce genre de récits tragiques nous font rapporter des scènes impossibles à représenter dans le roman et aussi des scènes *« passées ailleurs »*[4].

En outre, le recours aux récits analeptiques offre aux personnages tragiques l'occasion de faire un examen de conscience psychothérapeutique dans la mesure où souvent le personnage tragique est déchiré par un sentiment de culpabilité et d'une grande responsabilité à l'égard des événements tragiques qui secouent son existence et celle de son entourage immédiat.

Dehbia a recourt aux récits analeptiques liés notamment à la mort tragique d'Amer, elle cherche par la même occasion, à se libérer de ce lourd fardeau qui est la culpabilité tragique. Aussi insiste-t-elle sur sa responsabilité dans la mort de ce personnage tragique dans cet aveu *post mortem*, en aparté elle lui déclare : *« Amer je ne suis pas innocente. La folie m'a poussé à te trahir [...] j'ai appelé le malheur sur toi »*[5] .

---

[1] Le sentiment de la pitié.
[2] *Ibid*., p. 200.
[3] VAOU Elena, « Le récit dans les tragédies d'Euripide » http// :www.revel.unice.fr/revel/pdf.php?id :118& revue : loxias.
[4] BRUNEL Pierre, *Les récits de morts. D'Eschyle à Euripide, in le festival des cadavres. Morts et mise a mort dans la tragédie grecque*. Paris, Les Belles lettres, 1997, p.57.
[5] FERAOUN Mouloud ,*op.cit*.,p. 35.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Certes Dehbia est consciente de sa part de responsabilité cependant ce procédé de retour en arrière lui permet d'atténuer la douleur engendrée par ce sentiment de culpabilité. A l'instar de Dehbia, Amer a recourt aussi au récit analeptique pour faire son examen de conscience psychothérapeutique. Ce cas de figure est illustré notamment dans sa réaction à la mort de son ami Saïd et surtout au décès de sa mère, au sujet de cette dernière il écrit : *« Je ne l'ai pas abandonnée, moi. Tout le monde le sait, y compris le docteur. J'étais tous le temps partagé entre l'espoir de la garder et la crainte de la perdre »*[1].

Là encore, le retour en arrière peut atténuer les souffrances dues à la culpabilité tragique, l'analepse au-delà d'un certain soulagement qu'elle procure devient surtout, aux yeux de nos personnages tragiques, une thérapie.

2.3. Le retour du chœur tragique

A travers cette alternance des voix narratives qui caractérisent la première partie du roman, nous sommes tentés de faire un rapprochement entre ces voix narratives et le chœur tragique.

Les interventions du narrateur et des personnages dans cette partie : *La veillée* sont similaires à celles du chœur tragique dans la tragédie antique. Le chœur tragique accompagne les douleurs, les plaintes et les regrets des personnages tragiques. Ce cas de figure est parfaitement illustré par la voix de Dehbia qui en exprimant sa plainte et ses regrets suite à la mort d'Amer, elle se substitue ainsi au chef et porte parole du chœur tragique qui est le *coryphée*. Ses

[1] *Ibid*., p. 113.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

interventions dans la tragédie antique ont pour but de combler le vi de laissé par les acteurs tragiques.

Le chœur tragique est chargé aussi d'annoncer les péripéties des actes suivants et en même temps de rappeler les péripéties des actes précédents. A ce titre, les deux premières pages du roman ne rappelle-t-elle pas, par le biais du narrateur omniscient, les péripéties de l'acte précédent c'est-à-dire la mort d'Amer. De plus, la construction analeptique et les fréquents retours en arrière des récits des personnages de cette fiction constituent aussi un rappel permanent des péripéties des scènes précédentes.

Par ailleurs, c'est aussi le chœur tragique qui est chargé de transmettre des moralités en prévenant les spectateurs du sort tragique qui attend celui qui ose défier les lois de la Cité antique : *« Le chœur quitte le cercle étroit de l'action, pour s'étendre sur le passé et le futur [...] sur l'humain en général pour tirer les grandes leçons de la vie et exprimer les enseignements de la sagesse »*[1] .

Au même titre que le chœur tragique les deux niveaux de narration diégétique et métadiégétique véhiculent aussi une morale destinée aux lecteurs de ce roman. Cette morale dit que celui qui commet la faute tragique ou une transgression de la loi qui régit le village, est voué à un destin tragique.

A travers cette étude narratologique, nous sommes en mesure d'affirmer que la polyphonie ou la pluralité des voix et les analepses qui structurent le mode narratif de ce roman sont des éléments influents dans la dramatisation du récit. Mais la question qu'on se pose, à présent, est liée au rôle que peuvent jouer des éléments tels que l'espace et le temps dans le processus de dramatisation de ce récit ?

[1]TARDIOLI M, *Dictionnaire de la tragédie*. http// :www.ac-nancy-metz.fr/enseigne/lettres/langues anciennes/textes/dict-tragedie.htm.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

3. La spatiotemporalité

De tous les éléments qui contribuent à la dramatisation du récit l'espace et le temps tragique font figurent de facteurs déterminants qui confèrent au récit de ce roman toute sa dimension tragique et dramatique.

3.1. Étirement du temps et rétrécissement de l'espace

Il est évident que l'espace tragique condamne les personnages à l'enfermement. Or, la clôture de l'espace tragique provoque aussi la restriction de ce même espace. Aussi les personnages tragiques prennent-ils douloureusement conscience de la restriction de cet espace et en même temps de l'étirement du temps.

Toute situation désespérée impose un étirement temporel, à ce titre le personnage tragique ne perçoit pas le temps comme les autres personnages. L'étirement temporel est accentué par une discontinuité chronologique du récit et l'abondance d'analepses. Ainsi les retours en arrière et les sauts temporels qu'effectuent Amer et Dehbia dramatisent le récit et par la même occasion élargissent la perception du temps tragique. Le journal d'Amer s'étale certes sur douze jours toutefois les rappels et les projections sur le passé ont pour fonction d'étirer la durée du temps tragique de ce récit. La première partie du roman : *la veillée* est aussi étirée dans le temps grâce aux récits analeptiques et à la narration rétrospective entreprises par Dehbia : *« ces six mois qu'elle vient de passer tout prés d'Amer, elle ne les oubliera pas : c'est un film enregistré à jamais dans sa mémoire, qui reste à sa portée, qu'elle peut dérouler quand bon lui semble »*[1] .

[1] *Ibid*.,p. 15.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Cependant si l'histoire tragique de ce roman dure six mois, le temps tragique dépasse largement cette borne. Le temps tragique est donc relatif à la perception singulière du personnage tragique, aussi sa durée est proportionnelle à la situation de ce personnage c'est-à-dire plus cette situation est critique plus la durée du temps tragique est élargie. Aux yeux du personnage tragique le sablier du temps semble être immobilisé pour justement faire durer sa souffrance.

Le temps tragique est donc interminable cependant le rétrécissement de l'espace tragique accentue cette perception de l'étirement du temps. Aussi nos personnages tragiques se considèrent-ils comme étant dans une tombe, cette dernière au-delà de l'idée de la mort et de la solitude qu'elle connote ; exprime aussi le rétrécissement de l'espace tragique et par la même occasion l'étirement du temps. Dans la religion musulmane cette idée du rétrécissement de l'espace de la tombe et de la pérennisation du temps est très répandue, c'est en outre un avant goût du supplice réservé au mécréants avant même l'avènement du jugement dernier.

En somme, le rétrécissement de l'espace tragique et l'étirement du temps sont intimement liés. Nous sommes tentés d'affirmer que le personnage tragique ne dissocie pas entre ces deux entités car elles représentent deux faces de la même médaille qui traduisent à l'homme son inévitable destin tragique et surtout pérennisent et éternisent son sentiment de souffrance due à sa situation tragique.

3.2. Espace tragique, espace circulaire

Remarquons que le roman s'ouvre sur la mort d'Amer dans l'espace tragique de la maison du défunt. Cet espace tragique localise et met en lumière cet événement fondamental sur lequel est construit le récit de cette fiction.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

La maison d'Amer qui est un espace tragique spatialise la mort du héros tragique et en même temps amorce et annonce une situation cornélienne où il ya manifestement une énigme à résoudre, le lecteur se pose alors une multitude de questions : pourquoi on a tué ce jeune homme ? Qui est le coupable ? Mais la grande question qui s'impose est relative à la nature de cette mort : est-ce un meurtre ou un suicide? La suite des péripéties du roman loin d'élucider d'une manière définitive la nature de cette mort toutefois certains indices textuels nous poussent à déduire qu'il s'agit d'un meurtre.

Faut-t-il cependant remarquer que le roman s'ouvre et s'achève sur le même événement qui est la mort tragique du héros du roman dans le même espace. Ce cas de figure nous laisse à déduire que la structure de l'espace du roman est circulaire car il est structuré en boucle : le point de départ et le point final du récit se joignent et constituent ainsi le même pole spatial. Cette circularité de l'espace du roman s'ajoute ainsi à l'image d'enfermement et d'emprisonnement qui est propre à tout espace tragique.

3.3. L'espace tragique, de la clôture au conflit

Tout personnage tragique est lié à son partenaire par une relation fondamentale qui est celle du conflit[1], en même temps l'espace tragique est un espace clos[2] . La relation conflictuelle qui caractérise les personnages tragiques et la clôture de l'espace tragique installent d'emblée les protagonistes de notre roman devant une impasse si bien qu'ils n'ont d'autres choix que de relever le défi et de lutter contre cette adversité.

Le village d'Ighil-Nezman est un espace tragique car il condamne les deux personnages Amer et Dehbia à l'enfermement, il est un espace clos. Ces deux personnages tragiques se trouvent confronté à une loi implacable de l'espace

[1] BARTHES Roland, *op.cit*.,p. 35.
[2] *Ibid.*,p. 99.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

tragique et nonobstant leur volonté de fuir cet espace et de partir vers un autre espace : *« j'irai en France .Je m'y perdrais à jamais »*[1]. Cependant, ces paroles restent vaines car l'espace tragique devient *« un piège tragique »*[2] qui se referme sur ses occupants. Dans ce sillage, le texte de cette fiction présente quelques images allusives à l'enfermement telles que : *« Ighil -Nezman ne me lâchera pas »*[3] et *« enchaîné à Ighil- Nezman, [...] je dépende de ces particuliers ou je partage leur sort »*[4] .

Par ailleurs, la relation qu'entretient Amer avec Mokrane est conflictuelle car elle se construit sur une tentative d'imposer à son protagoniste une autorité ou une certaine domination. Le village d'Ighil-Nezman est un espace tragique qui met en scène cette crise spatiale du conflit tragique. L'espace tragique de notre roman se met en place à partir d'une crise d'espace, où il n'y a pas de *« place pour deux »*[5] et d'une cohabitation impossible entre les deux protagonistes.

Le village d'Ighil-Nezman se subdivise en plusieurs autres espaces, les deux protagonistes de ce roman ne fréquentent pas les mêmes espaces car ils ne partagent pas les mêmes principes. Cette opposition est exprimée par Amer ainsi : *« j'étais ouvert il était sournois et renfermé .J'avais les meilleurs places, il était bête .J'ai toujours était mécréant et je l'ai toujours reconnu respectueux des rites, des karouba, des marabouts »*[6]. Ce contraste entre les deux personnages influe sur la fréquentation des différents espaces.

Dans cet espace du café la présence d'Amer exclue celle de Mokrane : *« il s'est précipité de boire son thé et il est sorti précipitamment »*[7] . Ce cas de figure

[1] FERAOUN Mouloud, *op.cit*., p. 188.
[2] BONN Charles, *Le roman algérien contemporain de langue française : espace de l'énonciation et productivité des récits* http// :www.limag.refer/theses/BONN.
[3] *Ibid*.,p. 188.
[4] *Ibid*.,p. 188.
[5] BARTHES Roland, *Op.cit*.,p. 37.
[6] *Ibid*.,p. 179.
[7] *Ibid*.,p. 178.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

est valable aussi pour tajmaât qui fut le théâtre de cette correction infligée par Amer sur Mokrane. Ce dernier ne peut fréquenter cet espace en présence de son bourreau. Cette domination spatiale d'Amer sur Mokrane pousse ce dernier à agir à la dérobée et en cachette et devant l'impossibilité d'occuper les deux espaces du café et de tajmaât, il se rabat sur d'autres espaces qui lui sont par ailleurs interdits. Mokrane investit ainsi les deux espaces de la fontaine et de la maison d'Amer. En violant cet espace destiné aux femmes, et en accédant plusieurs fois à l'espace de l'autre qui est la demeure d'Amer, il réinvesti deux espaces proscrits pour compenser son exclusion des deux espaces du café et de tajmaât.

Par ailleurs, c'est cette rencontre entre les deux personnages *« dans un lieu qui implique l'impossibilité d'une telle rencontre »* [1] qui est aussi génératrice de ce conflit tragique. Nous avons signalé au préalable que tout l'océan qui sépare les deux hommes, de par leurs différences ils forment ainsi deux mondes distincts et par voie de conséquence leur présence commune dans ce même espace est une source de friction inévitable. En somme, le conflit tragique est non seulement spatialisable mais c'est aussi cet espace tragique qui le nourrit.

Conclusion

A travers ce troisième chapitre de notre mémoire, nous nous sommes intéressés à l'aspect formel du récit et au processus de dramatisation du roman *Les Chemins*

[1]MITTERAND Henri, *« Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac »*.,p. 201.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

qui montent. L'étude de l'intrigue du roman nous a révélé le caractère tragique de ce récit. Les péripéties de ce récit sont caractéristiques de l'intrigue tragique dans la mesure où cette dernière reprend les deux phases proposées par Aristote à savoir le nœud et le dénouement.

L'analyse sémiologique de l'intrigue du roman nous a mis en lumière le caractère conflictuel des relations qui régissent les différents protagonistes de cette fiction. L'action tragique est essentiellement nourrie par les conflits qui opposent les trois personnages tragiques du roman.

La dramatisation du récit de ce roman est aussi le résultat d'une série de tensions dramatiques qui apparaissent au début et qui sont maintenus tout au long des péripéties du roman.

L'étude narratologique nous a permis de saisir toute la complexité du récit de ce roman. Le caractère polyphonique et analeptique de la narration, constitue un autre élément qui contribue à la dramatisation du récit de ce roman. En outre, nous avons démontré que la spatiotemporalité c'est-à-dire l'espace et le temps tragique inscrivent aussi le récit de ce roman dans une dimension tragique.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Conclusion générale

Conclusion générale

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

L'objectif principal que nous nous sommes assignés à savoir prouver le caractère tragique du roman *Les Chemins qui montent*, nous parait à présent atteint. En effet, nous avons pu vérifier les trois hypothèses avancées dans l'introduction générale. Notre première hypothèse selon laquelle ce roman de Feraoun laisse transparaître les structures du tragique antique. Dans ce cas de figure, le destin tragique des personnages de cette fiction est déterminé par une transcendance divine, en d'autres termes c'est les Dieux qui sont responsables de l'aveuglement des personnages tragiques.

Nous avons, par la suite, vérifié notre deuxième hypothèse selon laquelle *Les Chemins qui montent* est tragique car il est la représentation d'un contexte sociohistorique tragique. Il en résulte que le tragique exprimé dans cette œuvre est un tragique moderne dont la toile de fond est le problème de l'identité. Aussi des phénomènes tels que l'émigration, la précarité sociale, le code de l'honneur sont entre autres des facteurs révélateurs d'une transcendance sociohistorique qui condamne aussi ces personnages à un destin tragique. Ce tragique moderne est aussi lié à une thématique dont la solitude, le désespoir et la mélancolie sont les maîtres mots. Dans ce cas de figure, c'est l'Histoire et la transcendance sociohistorique qui est aussi responsable du destin tragique des personnages de ce roman.

Ensuite, nous avons aussi vérifié notre troisième hypothèse qui est liée à l'aspect formel et au processus de dramatisation du récit, et après avoir étudié entre autres l'intrigue, la narration, et la spatiotemporalité, il s'est avéré qu'effectivement le récit de ce roman présente des éléments qui contribuent à sa dramatisation.

Dans ce même sillage, le sentiment de la pitié suscité chez les lecteurs devant le destin tragique de ces personnages, est un élément de l'esthétique tragique qui influe aussi sur la dramatisation de ce récit. Dés lors, nous sommes

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

en mesure de répondre à notre grande interrogation du départ : est ce que *Les Chemins qui montent* est un roman tragique ? à laquelle nous répondrons par l'affirmative. L'examen de ces trois hypothèses nous a révélé que ce roman est tragique et justifie, par la même occasion, l'intitulé de notre sujet « l'écriture du tragique dans *Les Chemins qui montent* ».

En somme, *Les chemins qui montent* de Feraoun est un roman qui fait échos à deux périodes distinctes : l'Antiquité grecque et l'Algérie des années cinquante, entre un tragique antique et un tragique moderne et c'est ce qui constitue la singularité d'une œuvre qui traverse les millénaires et transgresse les limites du temps.

A travers ce roman, Feraoun a su montrer l'homme dans sa totalité et sa complexité, ainsi la grandeur de l'homme tragique côtoie son coté le plus bas dans lequel il est l'objet de vices et de défauts. L'homme tragique vacille entre les vertus les plus nobles et les défauts les plus ignobles. Aussi sa part de responsabilité dans son destin tragique est évidente, grandeur et décadence telles sont les deux maîtres mots qui résument la tragédie de l'homme sur terre.

Enfin, On ne peut passer sous silence l'art et la grande maîtrise littéraire de Feraoun, à cet égard ce dernier n'est plus seulement cet écrivain fidèle à l'école réaliste, à travers cette œuvre, on découvre en lui un génie inégalable qui le rapproche des plus grands noms de la dramaturgie mondiale.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Bibliographie

Corpus littéraire étudié :

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

- FERAOUN Mouloud, *Les Chemins qui montent*. Paris, Le Seuil ,1957 (ré- Ed en 2007).

Autres œuvres de l'auteur :

- FERAOUN Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Le Seuil, 1954.
- FERAOUN Mouloud, *La Terre et le Sang*, ENAG Edition. Alger, 1998.
- FERAOUN Mouloud, *L'Anniversaire*. Paris, Le Seuil, 1972.
- FERAOUN Mouloud, *Journal*. Paris, Le Seuil, 1962.
- FERAOUN Mouloud, *Lettres à ses amis*. Paris, Le Seuil, 1969.
- FERAOUN Mouloud, *Jours de Kabylie*. Paris, Le Seuil, 1968.
- FERAOUN Mouloud, *Les Poèmes de Si Mohand*. Paris, Ed. de Minuit, 1960.
- FERAOUN Mouloud, *La Cité des roses*, Le Seuil, 2007(œuvre posthume)

Ouvrages théoriques :

- ARISTOTE, *La Poétique*, Les Belles Lettres, 1999.
- ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone, *Convergences Critiques : introduction à la lecture du littéraire*. Alger, OPU ,1995.
- ADAM Jean Michel, Revas Françoise, *L'analyse des récits*, Edition du Seuil, 1998.
- AKBAL Mehenni, *Les idées mediologiques chez Mouloud*, ENAG /Dahlab, 2001.
- BARTHES Roland, *Sur Racine*, Edition du Seuil ,1963.
- BAKHTINE Michael, *La Poétique de Dostoïevski*, Edition du Seuil, 1970.
- BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Edition Gallimard, 1999.
- BONHOMME Marc, *Les figures clés du discours*, Editions du Seuil ,1998.
- DUCHET Claude, *Sociocritique*, Nathan Université, 1979.
- DEJEUX Jean, *La littérature algérienne contemporaine*. Paris, PUF ,1979.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

- DEJEUX Jean, *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine d'expression française*, Edition Harmattan, 1986.
- GENETTE Gérard, *Figure II,* Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figure III. Paris*, Seuil, 1972.
- GREIMAS Algirdas, *La sémantique structurale*, Presse universitaire de France. Paris, 1986.
- HIFI Belgacem, *L'immigration algérienne en France : origines et perspectives de non retour*. Paris, Harmattan, 1985.
- KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Librairie Artheme Fayard, 1989.
-LALAND Bernard, *En attendant Godot*. Paris, collection profil d'une œuvre, Hatier, 1970.
- MACE-BARBIER Nathalie, *Lire le drame*, DUNOD, Paris, 1999.
- NIETSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Librairie Générale Française, 1994.
- NACIB Youcef, *Mouloud Feraoun*, ENAL-ENAP, Alger, 1983.
- NOIRAY Jacques, La *littérature francophone /Le Maghreb*. Paris, Belin, 1996.
- RULLIER-THEURET Françoise, *Approche du roman*, Hachettes, 2001.
- SAUVAGE Pierre, *Etude de la passion dans «Phèdre» de Racine*, Ellipses, 1983
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Éditions BELIN, 1996.

Dictionnaires

- Le Petit Robert, Les dictionnaires Robert-Canada, scc, Montréal, Canada.
- Dictionnaire de critique littéraire, Bordas, 2001.
- Dictionnaire des littératures de langue française, Larousse Bordas, 1998.
- Encyclopédie Universalis, France SA ,1996.
- Dictionnaire de philosophie, Larousse/VUEF ,2001.

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

Références électroniques

Thèses :

- BONN Charles, *Le roman algérien de langue française : espace d'énonciation et productivité des récits*. Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, 1982. http // :www.limag.refer.org/Textes/Bonn/

Articles :

- NAUGRETTE Florence, « Le coup de théâtre dans le dramaturgie hugolienne », http// :groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/99-01-23Naugrette.pdf

- BARON VIELLARD Jean Louis, « Le problème du conflit », http:// www.cairn.info/a propos.php.fr.

- BOUCHETA Es-Sett, « Le Retour du tragique dans le drame romantique », http// :www.ecrits-vains.com/points-de-vue/boucheta.htm

- COULIBALY Adama, « Le récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque ». http://www.refer.sn/ethiopiques

-GLIN Gaël, « Qu'est-ce que la tragédie ? ». http // : www. crdp.ac-paris.fr/d college/res/dossier_tragédie.pdf.

- SOULIER Gérard, « Le théâtre et le procès », .http// :www.reds.msh-paris.fr/publications/revue/html/ds

- VAOU Elena, « Le récit dans les tragédies d'Euripide ».http// :www.revel.unice.fr/revel/pdf.php?id :118 & revue : loxias

- SCIEUR Anne, « La dimension tragique dans la femme de Gilles ».http://www.textyles.be/textyles/pdf/9/9-Scieur.pdf

- TARDIOLI M, Dictionnaire de la tragédie. http// :www.ac-nancy-metz.fr/enseigne/lettres/langues anciennes/textes/dict-tragedie.htm

Generated by Unregistered Batch DOC TO PDF Converter 2011.3.605.1499, please register!

- VERNANT Jean Pierre, « aux racines de l'homme tragique », entretien *Le Monde* du 15 -3-2005, http// :www.esnips.com/doc/en f5b7be ,

- VERNANT Jean Pierre, « Sophocle, Œdipe Roi », http// :www.Opus-all.paris.infrm.fr/littecompa/Sophocle/1htm.